Lee Miller, fotografie,

Suprarealismul și al Doilea Război Mondial

Lee Miller, Fotografie, suprarealism și

Al doilea razboi mondial

De la Vogue la Dachau

De

Lynn Hilditch

Editura Cambridge Scholars

Lee Miller, Fotografia, suprarealismul și al doilea război mondial:

De la Vogue la Dachau

De Lynn Hilditch

Această carte a apărut pentru prima dată în 2017

Editura Cambridge Scholars

Biblioteca Lady Stephenson, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, Marea Britanie

British Library Cataloging in Publication Data

O înregistrare de catalog pentru această carte este disponibilă de la British Library

ISBN (10): 1-5275-0017-9

ISBN (13): 978-1-5275-0017-4

Pentru Alice.

Cuprins

Mulțumiri

În primul rând, aș dori să mulțumesc Dr. William Blazek de la Liverpool Hope University și Dr. Jonathan Harris de la Birmingham City University pentru sprijinul, sfaturile și îndrumările lor valoroase pe parcursul cercetării mele. În al doilea rând, aș dori de asemenea să arăt aprecierea mea lui Tony Penrose și Kerry Negahban de la Arhivele Lee Miller din Chiddingly, East Sussex, care au oferit ajutor și îndrumare în timpul cercetării mele. În al treilea rând, mulțumiri speciale lui Michael Dunn FRPS, Martin Reece MBE ARPS și membrilor The South Liverpool Photographie Society pentru interesul și încurajarea lor în ultimele două decenii. În cele din urmă, aș dori să-i mulțumesc partenerului meu Andy Logan și familiei mele pentru dragostea, sprijinul și înțelegerea lor pe parcursul studiilor mele.

Introducere

War as Surreal Documentara

Ochiul suprarealist al lui Lee a fost mereu prezent. În mod neașteptat, printre reportaje, noroi, gloanțe, găsim fotografii în care irealitatea războiului capătă o frumusețe aproape lirică. Reflectând mi-am dat seama că singura pregătire semnificativă a unui corespondent de război este să fii mai întâi suprarealist - apoi nimic în viață nu este prea neobișnuit.

—Antony Penrose, Legendarul Lee Miller (1998)1

Fotograful de origine americană Lee Miller (1907-1977) a fost un personaj polimorf; un cameleon care a adoptat o varietate de roluri personale și profesionale de-a lungul vieții sale pline de culoare, inclusiv modelul Vogue, muza suprarealistului, portretistul de studio, corespondentul de război, bucătarul gurmand, soția artistului și colecționarul britanic Roland Penrose și mama lui Antony Penrose, unul dintre cercetători de frunte și campioni ai muncii lui Miller. Fotografiile lui Miller erau la fel de complexe ca și Miller însăși și adesea contradictorii în hibriditatea lor ca arta și documentarul inspirat de suprarealism. Miller ar putea fi descris ca un artist subtil transgresiv - un fotograf feminin cu un fundal suprarealist care a depășit granițele atât ale fotografiei de artă, cât și ale fotografiei de război, folosind adesea metode neconvenționale pentru a comenta probleme cu mai multe fațete precum sexul, genul, moartea și războiul. În prefața ei ca corespondent de război pentru revista Vogue și ca una dintre puținele femei fotografi de război care au văzut lupte reale, Miller a afișat în fotografiile ei din cel de-al Doilea Război Mondial ceea ce Antony Penrose descrie în citatul citat la începutul acestei introduceri ca fiind un „ochi suprarealist” neforțat „întotdeauna prezent”. Viziunea ei artistică s-a dezvoltat în mare măsură în timpul uceniciei la artistul, fotograful și regizorul american dada-suprarealist Man Ray, la Paris, la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930. Relația lor pasională și adesea plină de furtună i-a permis lui Miller să-și dezvolte creativitatea și să dobândească cunoștințe extinse despre arta și fotografia suprarealistă, care, la rândul lor. a contribuit la producerea de imagini interesante care oferă un comentariu estetic al războiului. Prin urmare, în Miller's

1 Antony Penrose, The Legendary Lee Miller: Photographer 1907-1977 (Chiddingly, East Sussex, England: The Lee Miller Archives, 1998), 19.

arta fotografică și documentarul converg, rezultând imagini care pot fi interpretate ca exemple de „documentar suprareal”, susținând astfel credința lui Steve Edwards că „documentul și fotografia de artă sunt blocate împreună: acestea sunt categorii care se determină reciproc, care atrag foarte mult. a semnificaţiilor lor din relaţia antitetică”.2

Această carte demonstrează modul în care fotografia lui Miller al Doilea Război Mondial poate fi interpretată ca interpretări vizuale ale lumii printr-o sensibilitate suprarealistă — o fotografie în care, așa cum descrie Carolyn Burke, „imaginația suprarealistă [a lui Miller] se întâlnește frontal cu o realitate spulberată”3. amalgamarea artei și a fotografiei de război nu este un proces simplu, iar complexitățile și contradicțiile combinării acestor două forme aparent diverse de media vor fi dezvăluite printr-o analiză a imaginilor lui Miller. Fotografiile de război și eseurile foto ale lui Miller, dintre care multe au fost publicate în Vogue britanic și american în ultimii ani ai războiului, ilustrează adesea cunoștințele aprofundate și experiența ei

cu diverse forme de artă și lucrări de artă, pe lângă suprarealism, cunoștințele pe care le-a folosit. pentru a crea reprezentări distinctive ale războiului, combinând subiect, compoziție, forni și text. Ca exemple de fotografie documentară, fotograful de război a lui Miller poate fi poziționat și ca artefacte culturale care stabilesc modul în care Miller, precum și bazându-se pe fondul ei artistic, a putut să producă fotografii care sunt atât înregistrări sociale, cât și istorice ale celui de-al Doilea Război Mondial și exemple importante de arta razboiului.

Desigur, „documentarul suprarealist” terni este unul complex de definit. Inițial intenționat să se aplice literaturii și poeziei, David Bate scrie că suprarealismul a fost foarte mult „modat de evenimente” și îl citează pe André Breton, care, într-o discuție intitulată „Ce este suprarealismul?” la Bruxelles în 1934, a declarat că suprarealismul fusese inițial caracterizat ca „un epodi pur intuitiv” între 1919-1924, dar s-a transformat într-un „epodi al raționamentului” din 1925-1934, ca răspuns la evenimentele războiului colonial francez împotriva Marocului.4 După cum a susținut Breton, agenda suprarealismului nu a fost deosebit de politică sau socială până în 1925, când izbucnirea războiului marocan (1921-1926) a modificat ideologia suprarealistă:

Activitatea suprarealistă, confruntată cu un fapt brutal, revoltător, de neconceput, a fost nevoită să se întrebe care erau resursele sale adecvate și să-și determine

2 Steve Edwards, Photography: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 2006), 14.

3 Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), xiv.

4 David Bate, Fotografia și suprarealismul: sexualitate, colonialism și disidență socială (Londra și New York: IB Tauris, 2004), 2.

limite', a fost nevoit să adopte o atitudine precisă, exterioară lui, pentru a continua tot ceea ce depăşea aceste limite.5

Tot în 1925, în eseul său „Le Surréalisme et la peinture”, Breton a denunțat inițial fotografia ca un mediu valabil pentru suprarealism, declarând că „pentru o revizuire totală a valorilor reale, opera de artă plastică se va referi fie la un model intern sau va înceta să mai existe”.6 Cu toate acestea, în decurs de doi ani, Breton își inversase opiniile, cerând: „Când vor înceta toate cărțile care valorează ceva să fie ilustrate cu desene și să apară doar cu fotografii?” și a inclus fotografia de Jacques-André Boiffard, Brassai și Man Ray pentru a ilustra cărțile sale Nadja (1928) și mai târziu L'Amour Fou iMad Love) (1937).7 În timp ce mimerons photographe erau publicate în jurnale, cum ar fi arta suprarealistă a lui George Bataille revista Documents (1929-1930), Bate confirmă că în anii „intuitivi” „au fost publicate doar

șapte imagini fotografice în întreaga serie de treizeci și trei de numere ale Literaturii din 1919 până în 1924”. Cu toate acestea, în jurnalele publicate în perioada „raționamentului”, La Révolution surréaliste și Le Surréalisme au service de la révolution, „imaginile vizuale... și fotografia în special apar ca o formă de reprezentare care contribuie semnificativ în cadrul suprarealismului”8. ar părea să existe un paradox inițial între suprarealism (definit de Rosalind Krauss ca „o revoluție a valorilor”9) și fotografie (o artă „plastică”), fotografia a devenit un instrument esențial „plasat în centrul vizual al suprarealismului”, atât pentru a documenta (ca și în Nadja) și ca parte indispensabilă a practicii creative.10 În acest sens, s-ar putea argumenta că înțelegerea lui Miller a suprarealismului, dezvoltată în această a doua „epocă a raționamentului”, a fost modelată din cauza acestei schimbări de atitudine artistică, care în consecință, și-a modelat fotografia în timpul războiului.

Ca exemple de documentar suprarealist, fotografiile de război ale lui Miller pot fi analizate în contextul principiilor fundamentale ale suprarealismului ale lui Breton.

5 André Breton, „Ce este suprarealismul?” trans și publicată în engleză în 1936 (Faber și Faber) de David Gascoyne și retipărită în Franklin Rosemont (ed.), What is Surrealism? (Londra: Pluto, 1989), 116-117.

6 André Breton, „Le Surréalisme et la peinture”, La Révolution surréaliste, nr. 4, iulie 1925, 28. În André Breton, Surrealism and Painting, trad. Simon Watson Taylor (New York: Harper and Row, 1972), 32.

7 Breton, Suprarealism și pictură, 32.

8 Bate, 5.

9 Rosalind Krauss, „Photography in the Service of Surrealism”, în Krauss și Livingston, L'Amour Fou: Photography and Surrealism (New York și Londra: Abbeville Press, 1985), 15.

10 Krauss și Livingston, L'Amour Fou, 9.

care au fost introduse inițial în epoca raționamentului – și anume „frumusețea minunată” și „frumusețea convulsivă”. „Minunatul” este un subiect pe care Hai Foster îl descrie drept „conceptul care a înlocuit automatismul ca principiu de bază al suprarealismului breton. Avansat de Breton, minunatul are două caractere: frumusețea convulsivă și șansa obiectivă, prima anunțată în Nadja, a doua dezvoltată în Les Vases Communicants (1932) și ambele rafinate în L'Amour Fou”.11 Potrivit poetului suprarealist și scriitorul Louis Aragon, minunatul:

...se opune a ceea ce există mecanic, a ceea ce este atât de mudi încât nu mai este observat, și astfel se crede în mod obișnuit [a fi] negarea

realităţii. Această idee de rezumat este acceptabilă condiţionat. Este sigur că minunatul este boni al refuzaului unei realităţi, dar şi al dezvoltării unei noi relaţii, a unei noi realităţi pe care acest refusai a eliberat-o.12

Prin urmare, minunatul poate fi interpretat ca un joc al contrariilor - transformând cotidianul în ceva de altă lume, de vis, suprarealist, minunat. După cum a declarat Alfred Barr Jr, director şi curator la Muzeul de Artă Modernă din New York în perioada 1929-1943, în expoziţia sa monumentală din 1936, Fantastic Art, Dada, Surrealism, suprarealismul este „mişcarea contemporană către o artă a minunatului şi a iraţionalului". .13 Ca unul dintre principalii instigatori ai mişcării suprarealiste, Breton sugerase iniţial în Nadja, „Frumuseţea va fi convulsivă sau nu va fi deloc"14, iar în L'Amour Fou (1937), Breton a continuat să-şi dezvolte ideea. de o frumuseţe convulsivă, descriindu-l ca „voal-erotic [érotique-voiléé], fixed-explosive [expío s ante-fixe], magic-circumstantial [magique-circonstancielle], sau nu va fi".15 În timp ce Hugh Davis susţine că Breton pare să ofere doar „un concept [de frumuseţe convulsivă] prin imagini, mai degrabă decât o definiţie precisă", el recunoaşte că în L Amour Fou Breton pare să ofere alte cotizaţii într-un attemp pentru a defini terni:

11 Hai Foster, Compulsive Beauty" (Cambridge, MA şi Londra, Anglia: The MIT Press, 1993), 19.

12 Louis Aragon citat în JH Matthews, Surrealist Poetry in France (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1969), 41.

13 Alfred Barr, Fantastic Art, Dada, Surrealism (New York: Muséum of Modern Art, 1937), 13.

14 André Breton, Nadja, trad. Richard Howard (Londra: Penguin Books, 1999), 160.

15 André Breton, Dragoste nebună [L'Amour Fou], trad. Mary Ami Caws (Lincoln şi Londra: University of Nebraska Press, 1988), 19.

.. .prin exemple de mimică naturală, inclusiv un depozit de calcar care arată ca „un ou într-o cupă de ouă" şi un recif de corali care seamănă cu o grădină. Ceea ce au în comun aceste exemple este că sunt atât animate, cât şi neînsufleţite; estompând distincţia dintre viaţă şi moarte, ele dizolvă graniţele, deoarece semnul (grădina) înlocuieşte referentul (coralul), între imaginar şi real.16

David Hopkins adaugă că, în timp ce „„erotic-voalat"... a luat naştere din fuziunea dintre animat şi neînsufleţit" şi „„exploziv-fix"... se întâmplă când mişcarea a fost tradusă în repaus (ca într-o fotografie a unei locomotive). copleşit de vegetaţie), „„magic-circumstanţial"... a luat naştere dintr-o „întâlnire magică" cu o frază sau un obiect aparent portent", care se referă la practica întâmplării, care a fost folosită ca instrument de creaţie de către suprarealişti şi Dadaiste înaintea lor.17 Bate explică în continuare că aceste categorii,

„dezvoltate din clasificări ale atacului isteric de Jean Charcot și Pierre Janet, aparțin unei teorii revizuite a actului poetic suprarealist. Isteria în sine nu mai este suficientă ca gest suprarealist și este modificată prin interpretarea lui Breton a conceptului freudian de „obiect pierdut"".18 Pornind de la ideea sa despre obiectul pierdut (și dragoste), Breton a propus objet trouvé, sau „obiect găsit", ca o altă componentă fundamentală a practicii suprarealiste, așa cum se discută în detaliu mai jos.

Citatul lui Antony Penrose, folosit ca epigraf la începutul acestei introduceri, recunoaște că „Ochiul suprarealist al lui Miller a fost întotdeauna prezent" și recunoaște astfel viziunea suprarealistă a lui Miller, felul în care ea a văzut lumea și modul în care această viziune a fost reciprocă în fotografiile ei de război. . În multe dintre fotografiile de război ale lui Miller, natura tulburătoare a subiectului sau obiectului este interpretată ca exemple de frumusețe convulsivă sau de minunat atunci când se analizează modul în care Miller a folosit compoziția creativă și forni pentru a transforma subiectul într-o reprezentare artistică a ororilor războiului. Este adevărat că Miller fusese deja tanghi de către mentorul ei Man Ray „că fiecare obiect și fiecare persoană este frumoasă și că treaba artistei este să găsească momentul, unghiul sau împrejurimile care dezvăluie acea frumusețe", indiferent cât de mult. groaznic mediul.19 Bazându-se pe ideea de a încorpora hazardul obiectiv și objet trouvé – practica suprarealistă de a descoperi, adesea subconștient, un obiect intrigant și

16 Hugh Davis, The Making of James Agee (Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 2008), 116.

17 David Hopkins, Dada and Surrealism: A Ve/y Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 2004), 66-67.

18 Bate, 245.

19 Lee Miller, „I Worked with Man Ray", Lilliput, octombrie 1945.

transformându-l într-un subiect artistic – Miller aplică această practică în fotografia ei pentru a crea o lume bizară și adesea ironic amuzantă, plină de statui căzute și mașini de scris sparte (vezi capitolul trei). De exemplu, în unele cazuri, efectele focului inamic, în special în timpul Blitz-ului de la Londra, au creat un anumit forni sau au izolat un obiect, care a fost apoi capturat de Miller ca subiect de fotografie; o piesă de sculptură de război inspirată de suprarealism care iese din dărâmături. Locația objet trouvé este strâns legată de utilizarea hazardului în procesul artistic. După cum a comentat odată fotograful britanic Humphrey Spender despre propria sa lucrare de dinainte de război:

Încercam să fiu foarte obiectiv și să accept elementele suprarealiste când și unde au apărut, mai mult decât să evit în mod conștient presiunile de a căuta astfel de elemente. A spune că elementele

suprarealiste au fost deosebit de evidente în descoperirile Mass Observation ar însemna pur și simplu să spun că astfel de elemente abundă în viața de zi cu zi, iar misiunea mea a fost să documentez viața de zi cu zi.20

Spender adaugă că „nu a căutat astfel de subiecte”, dar, odată cu înțelegerea lui a suprarealismului, era „foarte conștient de faptul că acestea vor apărea”.21 Cu toate acestea, a existat o diferență distinctă între utilizarea hazardului ca suprarealist și ca principiu dadaist. După cum au remarcat Roger Cardinal și Robert Stuart Short în cartea lor din 1970 Surrealism: Permanent Revélation, „Apelul surrealistei la întâmplare și spontaneitate a fost făcut într-un spirit diferit de cel al dadaistului; ei intenționau nu atât să bată joc și să ridiculizeze pretenția artistică, cât să califice viziuni ale unei noi ordini din spatele fragmentării și confuziei care erau pretutindeni atât de evidente”.22 Având în vedere această idee, două forme de hazard, așa cum sugerează Breton în L'Amour Fou, pot fi considerate în raport cu fotografia de război a lui Miller: „Șansa detenned” și „Șansa accidentală (sau coincidentă)”. În legătură cu întâmplarea, minunatul și objet trouvé, Breton scrie: „...ceea ce este încântător... este diferența însăși care există între obiectul dorit și obiectul găsit. Această descoperire, fie că este artistică, științifică, filosofică sau la fel de inutilă ca orice, este

20 Humphrey Spender citat în Ian Walker, So Exotic, So Homemade: Surrealism, Enelishness and Documentan' Photography (Manchester: Manchester University Press, 2007), 118.

21 Walker, atât de exotic, atât de făcut în casă, 118.

22 Roger Cardinal și Robert Stuart Short, Surrealism: Permanent Révélation (Londra: Studio Vista, 1970), 17-18. Cardinalul și Short notează, de asemenea, că, în timp ce suprarealiștii au profitat de metodele și ideologiile dadaiste timp de câțiva ani, ei s-au mutat în curând pe propria lor direcție. Cardinal și Short, 18.

suficient pentru a anula frumusețea a tot ce se află lângă el. Numai în ea putem recunoaște minunatul precipitat al dorinței”.23

Harriett Watts susține că este esențial „[este] făcută o distincție între întâmplare sau accident, ca subiect, și întâmplare ca principiu compozițional” pentru a stabili ce se înțelege prin întâmplare în artă, care a fost relația dintre întâmplare și suprarealism și , la rândul său, modul în care acest principiu poate fi aplicat în mod specific la fotografia de război a lui Miller.24 Ca principiu major al suprarealismului, întâmplarea a fost folosită în mod obișnuit pentru a determina compoziția sau forma unei lucrări. Breton descrie șansa în cuvintele matematicianului francez Jules Henri Poincaré ca un „eveniment riguros determinat, dar astfel încât o diferență extrem de mică în cauzele sale ar fi produs o diferență considerabilă în fapte”.25 Prin urmare, „șansa determinată” sugerează. un element de conștientizare de către artist a rolului întâmplării în compoziție prin

folosirea hazardului pentru a selecta sau a asambla obiecte, de obicei deja preselectate de artistă, și există dovezi substanțiale ale încorporării creative de către Miller a șanselor determinate și a utilizării obiectelor găsite de-a lungul fotografiei de război. , în special cele publicate în Grim Glory. De exemplu, în Indecent Exposure (1940) se pare că Miller a găsit deja din întâmplare obiectele (manechinele) care sunt apoi reasamblate într-o scenă plină de umor de război de către fotograf (vezi capitolul trei, fig. 3-5). Watts scrie că artiști precum Max Ernst, Pablo Picasso și George Braque credeau că cele mai umile obiecte sunt demne de a fi incluse într-o operă de artă, „și acest respect pentru lucrurile umile a fost rezervat de futurist și mai târziu de dadaiste". 26 Breton descrie modul în care piața de vechituri a jucat un rol central în procesul de găsire a obiectelor găsite atât în L'Amour Fou, cât și în Nadja, scrierile: „Merg acolo des, căutând obiecte care nu pot fi găsite nicăieri altundeva: de modă veche, sparte, inutil, aproape de neînțeles, chiar pervers...".27 Ian Walker confirmă modul în care piața de vechituri – împreună cu Zona și abatorul – „a devenit importante locuri suprarealiste pentru înstrăinare și entropie", și pentru întâlnirile magice întâmplătoare cu bizarul.28 Poetul, scriitorul, artistul și regizorul francez Jean Cocteau a comentat despre obiceiul lui Picasso de a scoate piese de gunoi, pe care le-a

23 Breton, MadLove, 14-15.

24 Harriett Watts, Chance: A Perspective on Dada (Ami Arbor, MI: UMI Research Press, 1980), 1.

25 Breton, Dragoste nebună, 23.

26 wați, 13.

27 Breton, Nadja, 52.

28 Ian Walker, City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Internar Paris (Manchester și New York: Manchester University Press, 2002), 126.

va folosi mai târziu în munca sa. El a remarcat: „Orice ar face, Picasso recoltează. Este un culegător de cârpe de geniu: Regele culegătorilor de cârpe. De îndată ce merge mai departe, adună tot ce găsește și îl aduce înapoi în atelierul său, unde îl ridică, indiferent ce este, la demnitatea folosinței".29 Această atitudine față de obiectul ca subiect și de întrebuințare. compoziția întâmplătoare a dus la inventarea colajului de către Picasso în 1912 cu pictura sa Stili Life with Chair Caning. Man Ray, Marcel Duchamp și alții au adoptat mai târziu metoda sa în anii 1910. Miller însăși a devenit subiectul unuia dintre colajele suprarealistului Joseph Comel produse la sfârșitul anilor 1940 și chiar a creat ea însăși colajul ocazional, cum ar fi portretul ei al artiștilor Eileen Agar și Dora Maar realizat în 1937. Potrivit Belinda Rathbone, Walker Evans credea că „gunoiul era echivalentul contemporan al ruinei",30 și Henri Cartier-Bresson a

declarat: „Suprarealismului îi datorez loialitate, pentru că m-a determinat să permit obiectivului camerei să scormonească în resturile inconștientului și ale întâmplării. ”.31 Prin urmare, pe parcursul fotografiei ei din cel de-al Doilea Război Mondial, există dovezi, în special în fotografia ei Grim Glory, care arată că Miller a aplicat cel puțin metoda colajului, dacă nu practica, la munca ei de război în identificarea și utilizarea obiect găsit printre ruine.

„Șansa accidentală (sau întâmplătoare)”, cealaltă clasificare sugerată de Breton, apare atunci când o situație sau o compoziție artistică este stabilită în circumstanțe complet aflate în controlul artistului, uneori cu un element de surpriză sau haos. Breton definește „întâmplarea” în sine ca un concept, în cuvintele filozofului grec Aristotel, ca „o cauză accidentală a efectelor excepționale sau accesorii care capătă aspectul finalității” și, potrivit economistului francez Antoine Augustin Coumot, ca „un eveniment produs de combinarea sau întâlnirea unor fenomene care aparțin unor serii independente în ordinea cauzalității”.32 Un exemplu de întâmplare accidentală este așa-numita „redescoperire” de către Miller a „tehnicii de solarizare” (denumită și efectul Sabatier).) în camera întunecată a lui Man Ray în 1929, când ceva, presupus un șoarece, i-a alergat pe picior în întuneric, forțând-o instinctiv să aprindă lumina. Solarizarea este procesul creativ produs de supraexpunerea extremă a negativului în timpul procesului de dezvoltare. Zonele de umbră sunt cele mai afectate, dezvoltându-se la o densitate mai mare decât imaginea negativă originală, rezultând

29 Jean Cocteau citat în Watts, 12.

30 Belinda Rathbone, Walker Evans: A Biography (Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 255.

31 Henri Cartier-Bresson, André Breton: Roi Soleil (Paris: Fata Morgana, 1995), nepaginat.

32 Breton, Dragoste nebună, 23.

în aspectul unei linii întunecate în jurul subiectului, dând imaginii un efect pictural. Această tehnică distinctivă a devenit o semnătură vizuală comună a lui Miller și Man Ray, probabil la fel de recunoscută ca și Rayografele lui Man Ray și a inclus portretul solarizat al lui Miller al lui Man Ray, realizat la Paris în jurul anului 1930 și portretele lui Miller ale colegului suprarealist Meret Oppenheim (1930). Prietena lui Miller, Dorothy Hill (1933) și vedeta de film sileni Lilian Harvey (1933).33 O altă portretistă, Helen Muspratt, care, împreună cu Lettice Ramsay, conducea studioul Ramsay and Muspratt Portrait din Cambridge, Anglia, lucra și el la solarizare. tehnica din anii 1930, după ce a fost „adusă în Marea Britanie printr-un val de inovație europeană”, probabil ca urmare a reînvierii procesului de către Miller și Man Ray. Mark Haworth-Booth descrie solarizarea ca „un mediu suprarealist perfect în care pozitivul și negativul apar simultan, ca într-un vis”.34 Prin urmare, utilizarea de către Miller a

solarizării nu este doar rezultatul integrării întâmplării în practica artistică; de asemenea, se conformează minunatului prin reunirea a două opuse paralele – pozitive și negative – astfel încât acestea să apară simultan pentru a crea o viziune visică a realității.

Interpretând o scenă printr-un ochi suprarealist și încorporând teoriile lui Breton, frumusețea poate proiecta atât plăcerea, cât și durerea simultan, iar Miller demonstrează această filozofie în fotografiile sale de război, în special imaginile ei cu Dachau și Buchenwald, așa cum s-a discutat în capitolul patru. Prin urmare, considerate într-un context suprarealist, imaginile lui Miller ale lagărelor de concentrare ilustrează modul în care un subiect-obiect, fie că este vorba de un morman de rămășițe carbonizate, un gardian SS bătut sau cadavrele prizonierilor morți, poate căpăta o anumită frumusețe distorsionată. Astfel, fotografiile lui Miller contrazic credințele unor oameni de știință, precum Theodor Adorno, Elie Wiesel și Saul Friedlander, care „s-au abătut împotriva dimensiunilor estetizante ale reprezentării Holocaustului, a proximității sale problematice de plăcerea vizuală și a nemuririi sale în fața atrocității". 35 Deși Miller și-a folosit fotografiile pentru a documenta atrocitățile războiului, încorporarea ei a teoriilor lui Breton demonstrează cum războiul poate fi, de asemenea,

33 Val Williams și Susan Brighi, „New Freedoms in Photography" în How We Are: Photographing Britain - From the 1840s to the Present (Londra: Tate Publishmg, 2007), 82.

34 Mark Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (Londra: V&A Publications, 2007), 30.

35 Carol Zemel, „Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs", m Shelley Homstem și Florence Jacobowitz, eds. Image and Remembrance: Représentation and the Holocaust (Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 2003), 205.

interpretată ca artă de război, și modem memoriais, precum „fotografia lui Breton a locomotivei în viteză abandonată de ani de zile în delirul unui foresi virgin".36 Prin urmare, în fotografia lui Miller a lagărelor de concentrare, există o relație distinctă între revulsia subiectul și modul în care Miller a compus estetic subiectul pentru a da imaginii un sentiment de frumusețe, hibridând astfel arta suprarealistă și documentarul. După cum scrie Breton, „frumusețea convulsivă trebuie să răspundă la cel mai profund simț al temei... o asemenea frumusețe nu poate apărea decât din sentimentul uluitor al lucrului revelat, certitudinea integrală produsă de apariția unei soluții, care, prin însăși ei. natura, nu a putut ajunge la noi pe căi obișnuite".37 Cu siguranță, rezultatele bombardamentelor Blitz și persecuția a mii de victime nevinovate în lagărele de concentrare nu i-au îndreptat către Miller „pe căi obișnuite".

Ca și în cazul suprarealismului, „documentarul" terni este, de asemenea, în sine provocator și dificil de aplicat datorită naturii

sale generice. Edwards observă că documentarul este „o categorie incredibil de elastică – poate chiar mai mult decât „documentul" – care este frecvent folosită pentru a descrie fotografia de război, fotojoumalismul, formele de investigație socială și proiecte mai deschise de observație"38; iar Walker scrie: „Folosesc „documentarul" terni în moduri care au devenit mai comune în ultimii ani, ca gen mai larg și mai ambiguu decât a fost adesea recunoscut în trecut".39 Tanya Barson este de acord că documentarul este cu siguranță departe de a fi simplă, iar influența sa asupra culturii vizuale a fost „complexă și cu mai multe fațete".40 De asemenea, Abigail Solomon-Godeau scrie „a vorbi despre fotografia documentară fie ca o formă discretă de practică a fotografiei, fie, în mod alternativ, ca un corpus de lucru identificabil. a alerga cu capul înainte într-o mlaștină de contradicție, confuzie și ambiguitate".41 Prin urmare, în scopul acestei cărți, „documentarul" terni va fi folosit în legătură cu procesul de creare a fotografiei-registrare, de exemplu, în actualul producerea și prezentarea produsului final, în timp ce ternis „documentul" sau „documentația" va fi utilizat în

36 Breton, MadLove, 10.

37 Breton, MadLove, 13.

38 Edwards, 26.

39 Walker, atât de exotic, atât de făcut în casă, 8.

40 Tanya Barson, „Time Present and Time Past" în Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now (Liverpool: Tate, 2006), 25.

41 Abigail Solomon-Godeau, Photography at the Dock: Essays on Photographie History, Institutions and Practices (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994), 169.

referință la produs, de exemplu, înregistrarea istorică, cum ar fi o fotografie de război sau o publicație oficială de război.

Solomon-Godeau consideră că „construcția retrospectivă a modului documentar" începe în mod tradițional cu reformistul de origine daneză Jacob Riis în anii 1880 și a demonstrat în special în lucrarea sa How the Other Half Lives (1890), o documentare despre imigranți și viața în New York City.42 Barson, totuși, susține că influentul regizor, producător și scriitor britanic John Grierson a fost cel care a stabilit prima utilizare a „documentarului" terni ca mișcare de film în anii 1930 și, ulterior, a fost primul pentru a oferi o definiție și o teorie a documentarului. Grierson credea că natura realistă a filmului documentar avea capacitatea de a interpreta în mod creativ „actualitatea" – „lumea străzilor, a locuințelor și a faetonelor, a oamenilor vii și a observației oamenilor vii" – mai precis și mai explicit decât artificialitatea filmelor.43 Barson adaugă că prin metoda griersoniană de realizare a filmului, „Marea Britanie a jucat un

rol central în dezvoltarea documentarului; de la început artiștii au fost implicați și au adus contribuții cruciale. În schimb, practicanții de documentar i-au influențat pe artiști. Opoziția tradițională dintre artă și documentar poate fi, așadar, considerată o falsă dihotomie”.44 Regizorul, artistul și poetul suprarealist britanic Humphrey Jennings, care lucrase pentru Grierson la General Post Office Film Unit la mijlocul anilor 1930, a produs o colecție de filme din timpul războiului. documentare care l-au determinat pe regizorul de film Lindsay Anderson să-l descrie drept „singurul poet adevărat pe care l-a produs până acum cinematograful britanic”.45 Viziunea poetică a lui Jennings despre națiunea britanică în război, documentată în filme precum Londra Сап Таке It! (1940), Listen to Britain (1942), Fires Were Started (1943) (fig. 1), este surprinsă efectiv în I See London, o serie de poezii scrise în 1941 care fac comparații oleare cu fotografiile lui Miller ale Blitz-ului de la Londra:

Văd o mie de atracții strânge pe străzile Londrei

Văd ceasul de pe Biserica Bow zgâiind în timpul zilei

Văd un om cu un singur picior Trecând focul pe înfișă

Văd trei negrii și o femeie cu pudră albă de față citind muzică la trei și jumătate dimineața

42 Solomon-Godeau, Fotografia la doc, 173.

43 lan Aitken (ed.), The Documentary Fiim Movement: An Anthology (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 76.

44 Barson, 9.

45 Lindsay Anderson, „Only Connect: some aspects on the work of Humphrey Jennings”, Sight and Sound, voi. 4, iunie 1952, 181.

Văd o ambulanță cu anns filli de trandafiri

Văd tobele arse ale Filarmoniei

Văd frunzele verzi din Lincohishire transportate prin Londra pe corpul naufragiat al unui avion46

1943.

Fig. 1: Stili de la incendii au fost pornite. Dir. Humphrey Jennings. Unitate de film Crown,

„Omul cu un picior” al lui Jennings a făcut o apariție și în docudrama sa din 1943 Fires Were Started (fig. 1). În ceea ce privește documentarul suprarealist, Jennings (prin poezie și film) și Miller (prin fotografie) au descris și descris viziuni artistice foarte asemănătoare despre un oraș în război. Peter Stansky și William

Abrahams îl descriu pe Jennings drept „un exemplu clar al unui artist creat și împlinit de război”, un citat care ar putea fi la fel de ușor aplicat lui Miller, care a fost, de asemenea, condus de entuziasmul războiului și de nenumărați. oportunități de fotografie pe care le-a adus cu ea.47

Fotograful american Dorothea Lange a oferit o definiție a temei „documentar” în legătură cu fotografia documentară în mod specific. Ea scrie:

Fotografia documentară înregistrează scena socială a timpului nostru. Oglindește prezentul și documentează viitorul. Accentul său este omul și relația lui cu omenirea. Își înregistrează obiceiurile la locul de muncă, la război, la joacă sau runda lui de activități prin douăzeci și patru de ore din zi, ciclul anotimpurilor sau durata unei vieți... Fotografia documentară se bazează pe propriile merite și

46 Peter Stansky și William Abrahams, London's Burning: Life, Death and Art in the Second World War (Stanford, California: Stanford University Press, 1994), 101.

47 Stansky și Abrahams, 71.

are valabilitate în sine. O singură fotografie tipărită poate fi „știri”, „portret”, „artă” sau „documentar” – oricare dintre acestea, toate sau niciunul.48

Lange a fost, în esență, un fotograf documentar, în sensul că munca ei a urmărit să producă ceea ce Walker Evans a numit „înregistrări” sau „documentare directă”49 – înregistrări istorice ale Dépréssionului american, fără a pune în prim plan compoziția sau conținutul estetic. Cu toate acestea, după cum recunoaște Lange, o fotografie nu trebuie să fie plasată strict într-un singur gen și poate fi o combinație de artă și documentar, așa cum se poate observa în lucrările fotografilor cu medii artistice, cum ar fi Evans, al cărui scop era să fotografieze. „textura morală și estetică a Dépréssion”50 și Cartier-Bresson care a comentat că „fotografie nu este documentară, ci intuiție, o experiență poetică”.51 După cum scrie Edwards:

Mulți fotografi documentar cheie, inclusiv Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Humphrey Spender, Brassai și André Kertész, s-au gândit la munca lor ca pe un nou tip de poezie. salut în acest fel, fotografia documentară mudi a combinat o viziune de campanie cu o estetică a cotidianului. În parte, cel puțin, această concepție provine din apariția fotografiei documentare alături de suprarealism. Fotografii de documentare au fost interesați să găsească extraordinarul în viața obișnuită. Mai radiantă decât subiecții cu zbor înalt, viziunea s-a concentrat asupra modului în care umbrele cad pe ceștile de cafea goale, viața pe străzile orașului modern sau ciudateniile asociate petrecerii timpului liber.52

Fotografa lui Miller Blitz prezintă cu siguranță „o estetică a cotidianului” prin interesul ei pentru „găsirea extraordinarului în viața obișnuită”. Cu toate acestea, Blitz-ul nu a fost o experiență de zi cu zi și nici obișnuită, așa că Miller s-a concentrat pe căutarea „ciudățenielor” sau suprarealităților războiului, mai degrabă decât a petrecerii timpului liber. La fel ca Miller, unii fotografi documentarist s-au propus intenționat (și poate, firesc) să combine o abordare artistică cu capacitatea de a crea înregistrări ale vremurilor. Bill Brandt și Cecil Beatón, de exemplu, au realizat și o fotografie inspirată din suprarealism a Blitz-ului,

48 Dorothea Lange a citat-o pe Karin Becker Olirn, Dorothea Lange and the Documentary Tradition (Baton Rouge și Londra: Louisiana State University Press, 1980), 37.

49 Rathbone, 57-58.

50 Walker Evans l-a citat pe Rathbone, 2.

51 Henri Cartier-Bresson, „Collecter's Issue: Henri Cartier-Bresson”, American Photo, septembrie/octombrie 1997, 96.

52 Edwards, 34.

George Rodgers a fotografiat Bergen-Belsen cu un ochi artistic, iar Walker Evans a creat fotografia de stradă care a încorporat obiecte găsite aleatoriu și puncte de vedere suprareale. Într-adevăr, unele dintre fotografiile lui Evans sunt comparabile cu fotografiile lui Miller făcute la Paris la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, precum și cu fotografiile ei din Blitz.

În comparație cu fotografiile documentare din epoca Dépréssion ale Administrației Farm Security ale lui Lange, fotografiile de război ale lui Miller au devenit importante în rolul lor de „modem memoriais” prin oglindirea trecutului și documentarea pentru viitor (vezi capitolul cinci). Cu toate acestea, în timp ce Miller a fost adesea vinovat de manipularea unei scene în scopuri propagandistice (fotografiile lui Miller și David E. Scherman făcând baie în cada de baie a lui Hitler, de exemplu), așa cum au făcut mulți dintre fotografi care lucrau pentru organizația lui Roy Stryker (inclusiv Evans), Miller a folosit suprarealismul pentru a-și duce fotografia documentară la un alt nivel. La fel ca Cartier-Bresson, Beatón și Evans, fotografiile lui Miller sunt inteligente și pline de spirit – ea așteaptă mai mult de la privitor și recunoaște inteligența privitorului. Totuși, ceea ce o face pe Miller distinctă și diferită de mulți dintre contemporanii ei este că ea a fost o fotografă de sex feminin care lucra în două medii esențial masculine - suprarealismul și fotografia de război - și se confrunta cu provocările și restricțiile impuse femeilor care lucrau în acele domenii la acea vreme.

În dezvoltarea argumentului că fotografiile lui Miller sunt exemple provocatoare de documentar suprarealist, această carte va explora

natura contradictorie a lucrării lui Miller și modul în care fotografiile sale de război conțin adesea paradoxuri și juxtapuneri ale realului și suprarealului (prin analizarea modului în care Miller documentează realitățile războiului). în același timp, abordându-le dintr-un punct de vedere suprarealist), masculinul și femininul (prin explorarea reprezentării vizuale a lui Miller și interpretarea adesea subversivă a rolurilor de gen în război), și esteticul și documentarul (prin analizarea reportajului lui Miller despre război și interpretarea ei artistică a scenelor de război, în special a Blitz-ului și a lagărelor de concentrare). Dabney Townsend susține că există multe tipuri de definiții pentru estetică, toate „presupunând că operele de artă și experiențele estetice sunt tipurile de lucruri care au un set esențial de trăsături".53 El scrie:

În estetică, căutarea definițiilor începe cu presupuneri esențialiste - și anume că utilizarea „operei de artă" necesită unele esențiale.

53 Dabney Townsend, An Introduction to Aesthetics (Malden, MA și Oxford: Blackwell Publishers, 1997), 47.

caracteristică sau proprietate. Ipotezele esențialiste sunt contestate în estetica contemporană și este pus sub semnul întrebării dacă teoria estetică este posibilă. Poate că avem doar o serie de practici.54

Deși recunoscând complexitățile implicate în definirea a ceea ce este practica sau înțelegerea esteticii, în legătură cu fotografiile de război ale lui Miller, ternii vor fi aplicați unui obiect, subiect sau scenă care este considerată sau poate fi considerată frumoasă sau artistică și este legată. la filosofia esteticii, studiul regulilor și principiilor artei. Această definiție susține teoria lui Breton despre frumusețea convulsivă și ideea lui că orice subiect, oricât de înfiorător, poate fi interpretat ca artă. În legătură cu opera lui Miller, această carte discută despre capacitatea ei de a lua un subiect sau un obiect, cum ar fi interiorul bombardat al catedralei din Köln, un atac cu napalm asupra fortăreței de la St Malo sau rămășițele unui pian Broadwood care iese dintr-un morman de moloz. , și interpretează-l ca o piesă de artă, un objet trouvé sau o piesă de sculptură de război. În mod similar, utilizarea de către Miller a compoziției creative în fotografiile ei cu lagărele de concentrare de la Dachau și Buchenwald îi permite să construiască o imagine cu forni artistice, în ciuda evidentelor brute ale subiectului. După cum scrie Breton în Le Second Manifeste du surréalisme în 1930:

Totul tinde să ne facă să credem că există un anumit punct în minte în care viața și moartea, realul și imaginatul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, sus și jos, încetează să fie percepute ca contradicții. Acum, oricât de căutați, nu veți găsi niciodată altă forță motivatoare în activitățile suprarealiștilor decât speranța de a găsi și fixa acest punct.55

Cu alte cuvinte, în calitate de fotograf-artist în primul rând și în al doilea rând de documentarist-corespondent de război, Miller a putut să

ia aceste contrarii, aceste contradicții și să le îmbine într-un documentar suprarealist, folosindu-și înțelegerea suprarealismului breton și a altor convenții artistice, demonstrând astfel că a fost într-adevăr posibil ca două extreme aparent opuse să fie sintetizate. În Manifeste du Surréalisme (1924), André Breton a oferit o definiție tehnică împrumutată de la contemporanul său, Pierre Reverdy, care a scris în ediția din martie 1918 a revistei lunare literare, Nord-Sud, „Imaginea este o creație pură a minte. Nu poate fi născut dintr-o simplă comparație, ci doar prin aducere

54 Townsend, 52.

55 André Breton, Manifestóos of Surrealism, trad. HR Lane și R. Seaver (Ami Arbor: The University of Michigan Press, 1969), 123-124.

împreună, juxtapunerea, a două realităţi mai mult sau mai puţin îndepărtate. Cu cât relația dintre cele două realități juxtapuse este mai îndepărtată și adevărată, cu atât imaginea va fi mai puternică - cu atât puterea ei emoțională și realitatea poetică sunt mai mari”.56 Această descriere este cu siguranță aplicabilă fotografiilor lui Miller de la Dachau și Buchenwald, unde arta și reportajul sunt juxtapuse. pentru a produce imagini cu calități atât emotive, cât și estetice.

Capitolele acestei cărți examinează cariera fotografică a lui Miller într-o ordine cronologică generală. Capitolul unu, „Beauty and Duty - Wartime Fashion in Vogue” se concentrează pe fotografiile lui Miller ale femeilor în modă în primii ani ai războiului, cu referire la aranjarea fotografiilor sale de glamour și război și relația dintre genurile aparent opuse ale fotografiei de modă și fotografie de război. Privirea masculină și ideologiile paradoxale ale „wonian ca privitor” și „femeia ca subiect” vor fi discutate împreună cu capacitatea lui Miller de a se mișca cu progresele tehnologice de la mijlocul secolului al XX-lea, care i-au permis fotografului (și modelului) să rupă. departe de restricțiile studioului de fotografie. Acest capitol va lua în considerare, de asemenea, rolul revistei Vogue în timpul războiului și acceptarea ei a fotojoumalismului legat de război, alături de caracteristicile sale tradiționale de modă. Experiența lui Miller de a lucra ca model și fotograf de modă la Vogue a ajutat-o să dezvolte o viziune unică care juxtapune un ochi perfecționat pentru artă și modă cu datoria de a informa de pe câmpul de luptă. După cum afirmă Becky E. Conekin, Miller deseori „a dărâmat bariera dintre modă și reportajul de război. Piesele ei de război debordează cu descrieri bogate ale impresiilor ei senzuale despre scenele de război din jurul ei - sunete, mirosuri și mai ales priveliști. Acele scene, precum și detaliile îmbrăcămintei, trupurilor și părului, au fost descrise frecvent în termenii artei înalte”.57

Spre deosebire de fotografiile de modă, al doilea capitol, „Wrens on Camera - Feminity in Masculine Roles”, investighează modul în care cunoștințele lui Miller despre fotografia de modă și artă sunt aplicate în documentarea ei despre femeile în război printr-o analiză a fotografiilor publicate în Vogue photo-. eseuri printre care „Night

Life Now", British Vogue, iunie 1943, și „Unarmed Warriors", British Vogue, septembrie 1944. În plus, acest capitol se va concentra pe câteva imagini din cartea ei Wrens in Camera (1945), comandată de Women's Serviciul Naval Regal. Pentru a promova o idee sugerată inițial de Carol Squiers în The Criticai Image (1994), fotografiile lui Miller vor fi examinate dintr-o perspectivă de gen.

56 Paul Reverdy, Nord-Sud, Literature Review, nr. 13 martie 1918, 3.

57 Becky E. Conekin, Lee Miller in Fashion (Londra: Thames and Hudson, 2013), 139.

explorând dacă femeile înfățișate în imaginile lui Miller și, într-adevăr, Miller însăși, au fost forțate să renunțe temporar la un element al feminității lor — să „de-genereze", să „de-strateze" sau chiar să „masculinizeze" — pentru a reuși și a supraviețui , în sfera predominant masculină a războiului. Acest capitol demonstrează că prin fotografia ei, Miller recunoaște și apoi interpretează contribuțiile unice, dar esențiale ale femeilor la efortul de război, chiar dacă rolurile sociale ale femeilor imediat după război erau foarte îndoielnice.

Capitolul trei, „Grim Glory - Deconstructing Destruction", explorează imaginea artistică a lui Miller a naturii distructive a războiului, concentrându-se pe o selecție de imagini realizate la Londra în timpul Blitz-ului din 1940. Douăzeci și două de fotografii de Miller au fost publicate în Ministerul Broșură de informații comandată Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire, editată de Emestine Carter. Se va pune accent pe conținutul semiotic și simbolic al fotografiei, în special în legătură cu conținutul suprarealist care va fi discutat în detaliu cu referire la utilizarea hazardului, umorului noir și objet trouvé ca parte a procesului de creație. De exemplu, Miller a descoperit obiecte printre dărâmături și, ulterior, le-a fotografiat ca un forni al artei războiului, transformându-le din obiecte inutile în piese de sculptură. Semnificația socio-istorice și culturală a obiectelor/subiectelor distruse este aleo. În cele din urmă, acest capitol dezvoltă ideea de documentar suprarealist, demonstrând modul în care scenele de ruină pot fi interpretate ca fiind semnificative din punct de vedere estetic și în contextul suprarealismului breton.

Capitolul patru, „Încadrarea Holocaustului - Dachau și Buchenwald", privește în mod specific fotografia lagărului de concentrare a lui Miller, realizată după eliberarea lagărelor în aprilie 1945. Acest capitol va explora dificultățile în raportarea și înregistrarea scenelor de groază și modul în care fotografia lui Miller nu doar documentează. și oferă dovezi cruciale ale unuia dintre cele mai îngrozitoare episoade din istoria secolului al XX-lea, dar aleo înfățișează scene care au devenit estetizate prin utilizarea creativă a compoziției și a fornii de către Miller și prin cunoștințele și experiența ei cu diverse opere și mișcări de artă, pe lângă suprarealism. O analiză atentă a imaginilor ei cu victima războiului stabilește modul în care imaginile evocatoare și adesea emoționante ale

lui Miller ale atrocității pot fi comparate cu alte exemple de artă de război produse nu numai de suprarealisti, ci și de artiști și opere de artă datând și au fost adesea inspirate de acestea. înapoi în perioada Renașterii și mai devreme, cum ar fi opera lui Hieronymus Bosch, Raphael Santi și Pieter Bruegel. Argumentul potrivit căruia Miller încorporează teoria lui Breton despre frumusețea convulsivă este dezvoltat în continuare prin analiza fotografiei ei de la Dachau și Buchenwald pentru a demonstra cum chiar și cele mai

Imaginile explicite și înspăimântătoare ale războiului pot fi interpretate ca fiind frumoase sau „minunoase”, atunci când sunt analizate ca un documentar suprarealist.

Capitolul cinci, „Poctics of Memory - War Photographs as Modem Memoriais”, discută despre modul în care fotografiile de război ale lui Miller pot fi interpretate ca „modem memoriais” și elaborează pentru a explora rolul imaginilor selectate ca amintiri vizuale ale naturii potențial distructive a umanității. Acest capitol va explora modul în care imaginile lui Miller nu numai că au o mare valoare ca documente istorice, dar oferă și expresie mărturiei, experienței și memoriei celui de-al Doilea Război Mondial. Fotografiile lui Miller pot fi citite în conformitate cu teoriile clasice ale lui John Berger, Julia Kristeva și Susan Sontag cu privire la reprezentarea vizuală a conflictului pentru a explora modul în care fotografi, precum Miller, și-au putut folosi mediul și abilitățile artistice pentru a reconstrui în mod eficient oroarea războiului. ca un forni de „memorial modern” pentru generațiile viitoare. Cu toate acestea, acest capitol se va baza și pe idei mai contemporane despre rolul fotografiei de război ca parte fundamentală a procesului de comemorare, luând în considerare munca unor scriitori precum Jay Winter, Marianne Hirsch, Barbie Zelizer și Jean Gallagher. După cum scrie Jay Presser cu referire la scrisul lui Sontag, „fotografia rămâne cel mai important și memorabil mod de a transmite „durerea altora””58.

În cele din urmă, „Aftermath” încheie cartea discutând despre modul în care abordarea creativă a lui Miller față de documentarea ei despre cel de-al Doilea Război Mondial a produs o colecție de fotografii în care Miller devine un martor furios al efectelor consecințelor regimului nazist, precum și un fotograf a cărui cunoaștere. iar încorporarea artei a produs o perspectivă unică asupra ororii și distrugerii războiului. De exemplu, fotografiile ei dramatice ale bombelor care explodează pe cetatea din St Malo; documentația ei despre reședința lui Hitler, Berghof, în fiâmes, un eveniment care a însemnat căderea celui de-al Treilea Reich; și, poate cea mai intrigantă dintre toate imaginile și una care ilustrează parteneriatul de succes Lee Miller-David E. Scherman, portretul lui Scherman al lui Miller stând în cada de baie a lui Hitler, făcut la o zi după eliberarea Dachauului, vor fi considerate fotografii semnificative în opera ei de război. Imaginea lui Miller în baia lui Hitler, de exemplu, este o imagine cheie nu numai pentru că reprezintă argumentul central al acestei cărți că fotografiile de război ale lui Miller pot fi interpretate ca un documentar suprarealist. De asemenea, semnifică importanța lui Miller

ca fotograf de război de succes și influent și unul care extinde sfera subiectului fotografiei de război prin explorarea

58 Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller și Jay Presser (eds.), Photographing Atrocity: Photography in Crisis (Londra: Reaktion Books, 2012), 8.

problemele legate de relația dintre funcția fotografiei de război ca document istoric și sensul acesteia ca operă de artă.

Analiza fotografiilor lui Miller din cele șase capitole de mai sus ilustrează modul în care Miller – o corespondent de război care lucrase cu suprarealismul – a putut să-și folosească cunoștințele și înțelegerea artei și a practicii creative pentru a reuni conceptele de artistic (suprarealism) și documentar (înregistrare istorică) pentru a produce imagini interesante ale războiului, stabilindu-l astfel pe Miller drept una dintre cele mai importante femei fotografice de război ale secolului al XX-lea.

Capitol unul

Frumusețe și datorie: moda din timpul războiului la Vogue

În iulie 1945, Harry Yoxall, directorul general al publicațiilor Condé Nasi din Marea Britanie și fondatorul revistei British Vogue, a sărbătorit contribuția lui Lee Miller în timpul războiului la reviste la un prânz de gală organizat în onoarea ei. Munca ei de război, a recunoscut el, a întruchipat „chintesența a ceea ce am încercat să facem din Vogue în ultimii ani de viață: o preturi a lumii în război, o încurajare pentru cititorii noștri să-și joace rolul, fără nicio tresărire. de la moarte și distrugere: dar cu o realizare că acestea nu sunt toate, că gustul și frumusețea reprezintă valori permanente”.1 Când Yoxall obținuse un permis de muncă pentru Miller în 1939, când mulți dintre fotografi de la Vogue plecaseră pentru a se alătura efortului de război, fondatorul revistei, Condé Nasi, a transmis prin cablu să spună că este încântat de faptul că revista va fi capabilă să folosească „INTELLIGANȚA FUNDAMENTALĂ BUN GUST [și] VALORI DE ARTĂ” a lui Miller. Anii 1920 și începutul anilor 1930, și în calitate de asociată a cercului suprarealist, o văzuse devenind atât subiect, cât și obiect, observator și observat. Cu părul ei blond, încântat la modă și cu silueta salioasă, apariția lui Miller a făcut-o obiectul ideal de dorință atât pentru revista Surrealiste, cât și pentru revistele de modă, dar a fost și o fotografă activă, cu o mentalitate suprarealistă, a cărei artă a mediat ceea ce înseamnă să arăți și să fii. m-am uitat la. Ea a fost, așa cum o descrie Becky E. Conekin, o „femeie modernă prin excelență”, atât „fotografă, cât și model, artist și muză”.3 Cu toate acestea, în rolurile ei duale de fotograf de modă

1 Harry Yoxall citat în Becky E. Conekin, Lee Miller in Fashion (London: Thames and Hudson, 2013), 173.

2 Becky E. Conekin, „Revistele sunt în esență despre aici și acum. Iar asta era vreme de război': British Vogue's Responses to the Second World War”, în Philippa Levine și Susan R. Grayzel, eds. Gen, muncă,

război și imperiu: Eseuri despre Modem Britain (Hampshire și New York: Paigrave MacMillan, 2009), 125.

3 Becky E. Conekin, „Lee Miller și limitele modernității britanice postbelice: feminitatea, moda și problema biografiei” în Christopher Breward și

și corespondent de război pentru Vogue în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Miller a devenit interesată de diferitele roluri pe care alte femei le-au adoptat în timpul perioadei de război și și-a folosit fotografia pentru a reprezenta aceste noi poziții pe care femeile trebuiau să le asume. Prin urmare, acest capitol se va concentra pe reprezentarea fotografică a femeilor în modă de către Miller în primii ani de război și va discuta despre modul în care munca ei pentru Vogue, împreună cu atitudinea ei față de fotografia de modă, s-au transformat în timpul perioadei de război.

Când Miller a devenit fotograf personal pentru British Vogue în 1940, revista a fost una dintre publicațiile de modă de top din lume, cu un public predominant alb, din clasa de mijloc superioară și feminin. Deși Vogue avea cititori bărbați, este puțin probabil ca mulți bărbați să fi răsfoit o parte a revistei cu conținutul ei tradițional bazat pe modă, axat pe femei, iar în timpul erei pre-televizor, femeile consultau periodic revista pentru a ține pasul . la curent cu cele mai recente mode și tendințe ale zilei. Prin urmare, este esențial să ținem cont de faptul că multe dintre fotografiile lui Miller publicate în Vogue, în special fotografiile ei cu femei în timpul războiului, ar fi fost destinate spectatorului civil. Începând cu anii 1990, teoria feministă a fost regândită în raport cu „femeia ca privitor”, iar criticii au explorat modul în care arta poate fi „feminină” sau produsă având în vedere publicul feminin. Cu siguranță, majoritatea britanicilor și americani au produs „reviste pentru femei” disponibile în anii 193 și 1940 – precum Good Housekeeping, Cosmopolitan, Harper’s Bazaar, Woman’s Own și Woman – vizau în general un public feminin. Totuși, așa cum susține Jean Gallagher, cel de-al Doilea Război Mondial a marcat „un punct de criză în dezvoltarea subiectivității feminine”.4 Ea scrie: „Guvernul SUA a recrutat în mod activ femei pentru locuri de muncă deținute istoric de bărbați și a încurajat economia și sacrificiile pe frontul intern, în timp ce în același timp, aparatele culturale precum filmul și revistele au reînscris continuu rolurile femeilor ca consumatori de bunuri la modă, în ciuda penuriei de mărfuri din timpul războiului”.5 Prin urmare, era esențial ca reviste precum Vogue să continue să ofere femeilor o piață de modă și un sentiment de normalitatea în timpul războiului – deși bine redefinită și redusă ca sferă pentru majoritatea femeilor europene în acest moment – în scopuri propagandistice și pentru a menține moralul ridicat. Lipsa de hârtie din timpul războiului a redus în mod inevitabil dimensiunea revistei, iar tirajul a fost de la două săptămâni la lunar. Cu toate acestea, Vogue

Caroline Evans eds.. Fashion and Modernity (New York și Oxford: Berg, 2005), 41.

4 Jean Gallagher, The World Wars Through the Female Gaze (Carbondale și Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998), 75.

5 Gallagher, 75.

a anunțat cu mândrie: „Produsele pot fi limitate, dar ridicăm „semnalul de pornire" cu mândrie ca un banner"6.

În ciuda loialității pe termen lung față de Vogue, după ce a lucrat mai întâi ca model înainte de a deveni fotograf și, în cele din urmă, corespondent de război, Miller a contrazis adesea scopul fotografiilor ei ignorând ceea ce ea percepea a fi natura consumeristă superficială a revistei și a preferat, în schimb, să ia la nivel moral înalt ca informator al atrocităților comise în întreaga Europă de către naziști. Carolyn Burke comentează: „Lee a adus în munca ei o pasiune pentru dreptate și un ochi al minții care a văzut aranjamente de forni semnificative chiar înainte ca acestea să fie înregistrate în camera ei".7 Cu toate acestea, Burke recunoaște că fotografiile de război ale lui Miller au fost, ocazional, un „amestec de ultraj și empatie"8 sau, cu alte cuvinte, fotografiile lui Miller au documentat războiul cu un element de conștientizare pentru adevăr și un ochi neclintit și simpatic. În ciuda abordării inconsecvente a lui Miller cu privire la fotografia ei de modă, editorul British Vogue, Audrey Withers, a susținut că publicarea fotografiilor de război ale lui Miller a fost „cea mai incitantă experiență jurnalistică a zilei mele. Eram ultimii oameni pe care i-am putut concepe având acest tip de articol, părea atât de incongruent în paginile noastre de modă lucioasă".9 Withers a confirmat, de asemenea, că contribuția lui Miller în timpul războiului a ajutat la îndepărtarea revistei de conținutul său tradițional, orientat spre modă și „chiar în inima conflictului", oferind știri din străinătate, alături de cele mai recente sfaturi de frumusețe și amenzi pentru ciorapi.10 În plus, după cum notează Burke, Withers era, la fel ca omologul ei mai tânăr, „o femeie cu integritate și gust [care] avea previziunea de a privi dincolo de aspectele efemere ale modei în timp ce le folosim în mod adecvat în circumstanțe. Funcționarii guvernamentali i-au cerut sprijinul în chestiuni care afectează viața civilă; pe măsură ce războiul a progresat, ea a susținut că noile roluri ale femeilor erau atât o chestiune de stil, cât și o problemă socială majoră".11 Prin urmare, este inevitabil ca Miller și Withers să vadă ochi în ochi noile cerințe impuse femeilor în timpul războiului și cum ar trebui documentate noile lor roluri și responsabilități (precum și cum ar trebui documentat războiul în general) într-o revistă precum Vogue.

6 Robin Derrick și Robin Muir, eds. People in Vogue: A Century of Portraits (Londra: Little, Brown, 2003), 76.

7 Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), 260.

8 Burke, 254.

9 Audrey Withers citată în Burke, 224.

10 Audrey Withers, Durata de viață: o autobiografie (Londra: Peter Owen, 1994), 53.

11 Burke, 202-203.

După ce a câștigat respectul și încrederea lui Withers, Miller a ajutat la devierea revistei de la calea ei tradițională prin introducerea unor articole mai intelectuale și provocatoare de gândire, demonstrând astfel prin fotografiile ei că farmecul și războiul (deși uneori păreau oarecum incongruente) nu erau neapărat antitetice și ar putea fi combinate în cadrul aceleiași fotografii și publicații de imagini. După cum scrie Mark Haworth-Booth, Miller „a vrut ca oamenii să vadă cât de uimitor ar putea o revistă de modă precum Voglie să publice ceva atât de brutal”.12 Vogue franceză, care a publicat un articol despre eliberare în timp ce Miller fotografia din prima linie, a comentat: „Un lucru esențial. Faptul îi lovește pe cei care duc un război care îi va lovi pe istoricii săi – contribuția femeilor în toate domeniile, social, medical și militar – participarea lor fidică la efortul imens pe care îl face fiecare națiune”. Afișând femeile „în lumina reflectoarelor terifiante, unde nimic nu rămâne ascuns”, continuă articolul, războiul a scos la iveală punctele forte ale femeilor, iar acestea le califică în mod deliberat în fotografiile ei ca exemplare.13

Progrese în tehnicile fotografice

În timpul războiului, limitările studioului de fotografie au fost oarecum atenuate atunci când principalii fotografi de modă au ales să-și transporte modelele în mediul restrictiv de studio și să le fotografieze într-o varietate de locații în aer liber. Accentul s-a pus din ce în ce mai mult pe fotografia de modă a locației, pe care Vogue a comparat-o cu „imaginile îndrăznețe și realiste din paginile revistei Life de la începutul anilor 1940 [care] le-au oferit fotografilor un stimul puternic pentru a se desprinde de fotografia în stil de studio pozată”. .14 Cu toate acestea, în timp ce Miller și cel mai apropiat rival al ei de la Vogue, Cecil Beatón, au fost printre primii fotografi care au folosit decoruri naturale și mișcarea în fotografiile lor pentru Vogue britanic, fotografi americani și francezi de la Vogue au folosit deja decorul în aer liber sau „natural” ca încă de la mijlocul anilor 1930. Jean Moral, de exemplu, a fost unul dintre primii fotografi de modă care a fotografiat „în mișcare și pe stradă”15 când a fotografiat-o pe modelul Lillian Farley trecând pe lângă Arcul de Triumf în 1932, iar Martin Munkàcsi a fotografiat celebra sa imagine a lui Lucile Brokaw. alergând de-a lungul unei plaje din Long Island pentru H caper's Bazaar în 1933.

12 Mark Haworth-Booth a citat-o pe Janine Di Giovanni, „Ce trebuie să facă o fată când o bătălie aterizează în poala ei?” The New York Times, 21 octombrie 2007.

13 Burke, 247.

14 Antony Penrose i-a citat pe Breward și Evans, 47 de ani.

15 Martin Harrison, Apariții: Fotografie de modă Silice 1945 (Londra: Jonathan Cape, 1991), 11.

Fotografia lui Munkácsi a fost descrisă de editorul Carmel Snow drept „...prima mare inovație” introdusă în revistă.16 Toni Frissell a folosit și „înstantaneul de acțiune” la Vogue din 1934, în urma succesului fotografiei lui Munkácsi.17 Prin urmare, Adoptarea de către Miller a acestui nou stil modern de fotografie de modă în timpul războiului nu a fost în întregime o mișcare revoluționară. Ceea ce a fost revoluționar, însă, a fost adoptarea de către Vogue a camerei foto ușoare de format mediu, reflexe cu două lentile, Rolleiflex, care începuse să domine activitatea fotografică Vogue din 1940 încoace. Schimbările în tehnica fotografiei au crescut dramatic după moartea, în septembrie 1942, a fondatorului revistei, Condé Nasi, care, ca tradiționalist, dezaprobase aspectul contemporan pe care îl producea noua cameră. În comparație cu camerele grele, de format mare, folosite anterior în studiourile Vogue și de către însăși Miller, Rolleiflex le-a oferit fotografilor avantajul mobilității și, prin urmare, le-a permis să abandoneze limitele claustrofobie ale studioului și să se concentreze pe acțiuni mai exotice și aventuroase. fotografii în aer liber. Această nouă tehnică ar putea explica de ce multe dintre sarcinile de modă ale lui Miller pentru Vogue au fost luate în studio înainte de 1942 și în aer liber după moartea lui Nast. Noua flexibilitate tehnică adoptată de fotografi Vogue în anii 1940 a încurajat Miller și contemporanii săi să-și asume mai multe riscuri cu fotografia lor și să se angajeze în realizarea de imagini mai artistice și neconvenționale folosind peisajul natural ca decor. Această abordare inovatoare a fotografiei de modă i-ar oferi lui Miller practica necesară pentru a fotografia scene de război în care flexibilitatea și un element de șansă s-ar dovedi cruciale.

Moda în studio

Richard Calvocoressi consideră că cariera lui Miller ca portretist și fotograf de modă la începutul anilor 1930, inclusiv o scurtă perioadă ca portretist în propriul studio din New York în 1933-1934, s-a dezvoltat sub influența lui Man Ray, care „i-a împins totul în primul ei an [1929], în cuvintele lui Miller, „... poze de modă... portret... întreaga tehnică a ceea ce a făcut el””.18 Cu siguranță, unele dintre fotografiile de modă de mai târziu ale lui Miller din timpul războiului conțin un element distinct de suprarealism. si un umor

16 Canne! Emisiune citată în Lucy Davies, „Martin Munkàcsi: Father of Fashion Photography”, The Telegraph, 3 iulie 2011, http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8597512/Martin-Munkacsi-father-of- fashion-photography.html.

17 Breward și Evans, 47 de ani.

18 Richard Calvocoressi, Lee Miller: Portrete dintr-o viață (Londra: Thames and Hudson, 2002), 7.

noir și neconvenționalitatea amintește de unele dintre fotografiile ei anterioare făcute la Paris la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930. Calvocoressi recunoaște, de asemenea, influența maeștrilor fotografi ai Vogue, printre care Edward Steichen, Arnold Genthe, Nickolas Muray și George Hoyningen-Huene, care au contribuit la modelarea carierei fotografice a lui Miller când era model pentru publicația din New York și Paris la mijlocul anilor 1920. Calvocoressi scrie că, „În timp ce era la Paris [Miller] a lucrat ca asistent [și model] pentru George Hoyningen-Huene, directorul studioului Vogue din Paris, care a practicat un tip mai teatral de portrete și fotografie de modă și de la care a cules indicii utile. despre iluminare”.19 Este cu siguranță posibil să vedem influența lui Hoyningen-Huene și accentul său asupra tehnicii luminii în unele dintre fotografiile de modă ale lui Miller, realizate pentru Vogue la începutul anilor 1940. Totuși, trebuie menționat că, pe lângă influența incontestabilă a lui Hoyningen-Huene, Miller fusese student la lumini, costume și design teatral la Ecole Medgyès pour la Technique du Théâtre din Paris în 1926, lucrând îndeaproape cu artistul revoluționar maghiar Ladislas Medgyès și la Art Stridents' League din New York din 1926 până în 1927. Reputația lui Medgyès ca inovator sa datorat, în parte, picturilor sale care combinau culori intense care aminteau de expresionismul german cu un puternic model abstract. După cum a observat editorul Vanity Fuir, Frank Crowninshield, „Dacă veți reuni șase dintre cei mai gay dintre maeștrii parizieni contemporani – Picasso, Van Dongen, Laurencin, Cocteau, Pascin și Soudeikin, îl veți avea pe Medgyès... care consideră arta ca pe o amăgire. aventură”.20 Profesorul lui Miller la École Medgyès a fost Jacques Copeau, un experimentalist care anterior montase drame antirealiste la teatrul său, Le Vieux-Columbier, unde a folosit jocul de lumini colorate pentru a sculpta o scenă goală.21 În consecință, viziunea artistică a lui Copeau, Medgyès și Hoyningen-Huene este reflectată în fotografiile de modă ale lui Miller din perioada timpurie a războiului; îndrumarea lor ajutând-o să-și modeleze înțelegerea despre munca tehnică de studio prin propria ei aplicare a luminii pe fundaluri simple. De exemplu, o fotografie intitulată The Lead, Evening Dress, făcută la studioul Vogue din Londra în 1941 (fig. 1-1), demonstrează modul în care Miller a reușit să încorporeze un element de dramă într-o imagine de modă standard proiectând un reflector pe un alb simplu. fundal. După cum scrie Burke, „Pentru prima dată în educația ei neregulată, ea a absorbit ceea ce Medgyès numea métier – o atitudine profesională față de meseria cuiva – și a învățat să-și concentreze privirea.

19 Calvocoressi, Portrete dintr-o viață, 16.

20 Frank Crowninshield citat în Burke, 41.

21 Burke, 41.

în timp ce se trezește la promisiunea unei vieți mai largi prin artă".22 Condé Nasi a recunoscut și a recunoscut utilizarea inovatoare a luminii în fotografia de modă a lui Miller într-o scrisoare scrisă lui Miller la 17 august 1942, cu doar o lună înainte de moartea sa. El a scris: „Fotografiile sunt mult mai vii acum, fundalurile mai interesante, iluminarea mai dramatică și mai reală. Ai reușit să faci față unora dintre cele mai mortale situații de studio din

Fig. 1-1: Lee Miller, TheLead, Evening Dress, Vogue Studio, Londra, Anglia, 1941. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

unii ar putea susține că acest citat poate fi aplicat și capacității lui Miller de a gestiona unele dintre cele mai mortale situații din timpul războiului „în maniera unui instantaneu spontan în aer liber", în special fotografiile ei de la Londra Blitz. luat pentru Grim Glory în primii ani ai războiului. Prin urmare, în timp ce noile progrese în fotografia de modă de locație i-ar oferi lui Miller abilitățile de bază necesare pentru a captura imagini de război sau ceea ce Henri Cartier-Bresson a numit „momentul decisiv", cunoștințele ei sofisticate și utilizarea luminii i-au permis să creeze bine. -fotografii expuse adesea în condiții de iluminare slabă cu tehnologie limitată.

În septembrie 1939, la două săptămâni după ce Marea Britanie a declarat război Germaniei, British Vogue a anunțat că revista va fi publicată lunar, mai degrabă decât bilunar, din cauza „condițiilor de război și problemelor de transport", care fac imposibilă disponibilitatea revistei.

22 Carolyn Burke citată în Mark Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (London: V&A Publications, 2007), 18.

23 Condé Nasi citat în Antony Penrose, The Lives of Lee Miller (Londra și New York: Thames and Hudson, 1985), 113.

„pentru ca cititorul obișnuit să ridice oriunde dorește".24 În același număr, un articol declara:

Vogue — VETERAN AL ULTIMULUI RĂZBOI, COMBATANT ÎN PREZENT, PROPUNE TO PENTRU PENTRU: Politica noastră este de a menține standardul civilizației. Credem că locul femeilor este locul Vogue. Și datoria femeilor, așa cum o înțelegem noi, este să păstreze artele păcii prin practicarea lor, pentru ca vremurile mai fericite să nu fi căzut în nefolosire. Mai mult, credem că femeile au o valoare deosebită în economia publică, chiar și în timpul războiului își mențin interesele feminine și, astfel, întrețin și activitatea de afaceri esențială pe frontul intern25.

În 1940, guvernul britanic a impus un Pinchase Tax pentru toate articolele de îmbrăcăminte, cu excepția articolelor utilitare, iar în iunie 1941 a fost introdusă o schemă de raționalizare a hainelor. Având în vedere noua filozofie „frumusețe și datorie” a Vogue, Calvocoressi scrie că, de la începutul anilor 1940, „fotografiile [de lui Miller] cu modele anonime în ținute funcționale au început să apară în revista [Vogue], ilustrând articole cu titluri precum „Moda pentru Fabrici” și „Modă inteligentă pentru venituri limitate”, și reflectând vremurile din ce în ce mai austere”. 26 Noile stiluri din timpul războiului au fost departe de îmbrăcămintea extravagantă de designer modelată și confecționată chiar de Miller în anii 1920 și 1930, așa că pentru ca articolele de îmbrăcăminte economice să pară mai atrăgătoare pentru publicul feminin, Miller a fost însărcinată de Vogue să fotografieze mai multe sportive celebre, actrițe și dansatoare care poartă ținute mai puțin glamour și mai accesibile. Folosirea celebrităților și a oamenilor din lumea socială în imaginile lor a fost o încercare a revistei de a injecta un sentiment de calitate și rafinament în producție, pentru a-și încuraja cititorii să rămână loiali și să continue să cumpere în anii de război. După cum Condé Nast i-a scris lui Miller în 1942, „În pofida handicapului destul de sever al modelelor mai sărace și al mărfurilor de război, unele dintre paginile tale se compară favorabil cu munca fotografilor noștri americani, care au resurse considerabil mai mari și probleme mai ușoare”.27 eseu foto intitulat „The Taking of a Fashion Magazine Photograph” scris de Anne Scott-James și publicat în Picture Post în octombrie 194028, Miller este prezentat la locul de muncă

24 British Vogue, 20 septembrie 1939, np

25 „Here and Now Resolve to Shop Courageously to Look Уош Best”, British Vogue, 20 septembrie 1939, p. 44.

26 Calvocoressi, Portrete dintr-o viață, 52.

27 Coudé Nast a citat într-o scrisoare către Miller din 17 august 1942, Lee Miller Archives, Farley Farm, Chiddingly, East Sussex, Marea Britanie.

28 Amie Scott-James, „The Taking of a Fashion Magazine Photograph”, Picture Post, 26 octombrie 1940, 22-25, citat în Burke, 392.

într-o ședință de modă folosind un alt set inspirat de Hoyningen-Huene, care seamănă cu o scenă de teatru, pentru a proiecta un element de glamour în perioadele de austeritate. Burke scrie:

În calitate de producător, Lee este prezentată contemplând setul pe care l-a proiectat pentru a semnala glamour, arătând poziția modelului ei și experimentând cu luminile. „De ce toată această discuție despre o fotografie”, se întreabă retoric jurnalistul , „când țara se luptă pentru viața ei?” Grija meticuloasă a lui Lee a fost necesară „pentru că acum standardele sunt mai importante ca niciodată”, conchide

articolul, pentru că moda „menține poziția Marii Britanii ca cel mai mare exportator de țesături din lume” sau, pentru a spune mai simplu, „moda plătește pentru avioane și rechizite”. '.29

Cu toate acestea, în timp ce femeile britanice au lucrat pentru a conserva țesăturile, parizienele din clasa de mijloc i-au sfidat pe ocupanți continuând să se îmbrace extravagant, atitudine pe care Miller însăși a susținut-o și a fotografiat-o ulterior. C outurierul Lucien Lelong credea că rolul industriei haute couture pariziene era „...de a da Franței o aparență de liniște: problemele nu trebuie să-i împiedice pe creatori. Este de datoria lor să se țină departe de ei. Cu cât apar femeile franceze mai elegante, cu atât țara noastră va arăta că nu se teme”.30

După ce Marea Britanie și Franța au declarat război Germaniei la 3 septembrie 1939, Miller a început să introducă în Vogue fotografii care ilustrau în mod eficient relația sporită dintre modă și fotografia de război. Încă din noiembrie 1939, de exemplu, Miller a produs o serie de imagini ca parte a unei misiuni de modă Vogue intitulată „High Fashion, Pidoux”, inclusiv o fotografie a unui model într-un costum tuns cu piele de leopard care poza în fața unei hărți de Europa (fig. 1-2). Patricia Allmer a identificat locația filmării ca fiind biroul din Londra al arhitectului Emo Goldfinger, un spațiu pe care l-a împrumutat Unității de Cercetare pentru Camouflage Industrial (ICRU), o companie comercială înființată la scurt timp după izbucnirea războiului de către iubitul lui Miller, Roland Penrose, și alți artiști și colegi31 (garnitura din piele de leopard reflectând probabil munca lui Penrose în unitatea de camuflaj). În această fotografie, modelul lui Miller îndreaptă o privire încrezătoare către un aranjament de recuzită militară - hclmcts. cizme și ghiozdan – sugerând că ea are în vedere să schimbe ținuta ei normală la modă pentru uniformitatea ținutei militare. Această imagine demonstrează o juxtapunere de

29 Burke, 205.

30 Lucien Lelong, citat în Conekin, Lee Miller în Fashion, 155.

31 Patricia Allmer, Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond (Manchester: Manchester University Press, 2016), 147.

glamour și război, modelul simbolizând un leopard frumos, dar puternic, care se pregătește pentru strâns, precum și o juxtapunere de natură și conflict. Totuși, în cazul leopardului, folosit în stemele regale pentru a simboliza un războinic viteaz care înfruntă pericolele cu forță și curaj, Miller poate asocia animalul și, prin urmare, femeia, cu zeul grec Dionysos, care este adesea reprezentat. în artă învelită în piele de leopard sau călare pe spatele unui leopard. comentează Hilary Roberts. „Caretul lui Miller

Fig. 1-2: Lee Miller, modele Sandra pentru Pidoux, Vogue Studio, Londra, 1939. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

selecția de pălării și accesorii îmbină înalta modă cu un tribut patriotic adus forțelor armate ale Marii Britanii din Franța și serviciilor auxiliare de pe frontul intern, care, desigur, includeau femei”.32 Totuși, Dionysos reprezintă și eliberarea sinelui normal prin nebunie. , extaz sau vin, amintind de comportamentul hedonist al suprarealiştilor. Dintr-o perspectivă artistică, includerea de către Miller a unei hărți (și a unui glob, care este prezent în alte imagini din aceeași ședință foto) se bazează pe teme istorice ale artei și poate fi comparată cu picturile olandeze vanitas (latina pentru „deșertăciune”) ale Secolele al XVI-lea și al XVII-lea, cum ar fi Ofițerul lui Johannes Vermeer cu o fată care râde, c. 1657, Woman in Bine Reading a Letter, c. 1662-65, The Geographer, c.1668-69) și Vanitas - Stili Life de Maria van Oosterwijck (1668) (fig. 1-3).În aceste picturi, hărți și globuri, simbolizând aventura și expansiunea globală, apar alături de oameni.

32 Hilary Roberts, Lee Miller: Războiul unei femei (Londra: Thames and Hudson, 2015), 62.

cranii și oase, bomboane înflăcărate și flori în descompunere pentru a reprezenta mortalitatea omului în fața vanității, lăcomiei și capitalismului – potrivite, poate, în fața conflictului.

Fig. 1-3: Maria van Oosterwijck, Vanitos - Stili Life (1668). Wikimedia Gommons, depozitul media gratuit. Domeniul public.

În fotografiile ei de modă din timpul războiului, Miller pare să se gândească la propriul ei angajament viitor față de efortul de război, când în decembrie 1942 și-a abandonat ținutele de designer și le-a înlocuit cu o uniformă oficială de corespondent de război, deși din exclusivitatea Saville Row. Astfel, Miller încearcă să demonstreze că, la fel ca și în cazul imaginilor ei hibride, ca fotograf ar putea documenta războiul, rămânând în același timp la modă și, prin aceasta, să creeze încă o provocare pentru constructele masculine ale războiului.

Moda pe locație

Studiourile Vogue din Londra fuseseră una dintre numeroasele victime ale Blitzkrieg-ului din 1940, forțând inevitabil o schimbare în stilul fotografiei revistei. Ca răspuns la schimbările și provocările aduse de război, angajații fotografi Vogue au început să se concentreze pe noua tehnică a fotografiei de modă în aer liber. După cum scrie Conekin, fotografii au folosit ocazia de a experimenta în timpul războiului, iar Miller a trebuit să se adapteze la noile condiții de fotografie și să învețe să stăpânească capacitatea de a-și dezvolta fotografiile oriunde unde ar putea găsi ceea ce ea a numit „Sfinții Trei”: apă, electricitate și gaz.33 Deși Miller și-a făcut majoritatea fotografiilor în aer liber în timpul și după eliberarea Parisului în august 1944, ea deja experimentase cu fotografia de locație.

33 Breward și Evans, 48 de ani.

cu câțiva ani în urmă și înainte ca Rolleiflex să devină o utilizare comună în rândul fotografilor Vogue. Un exemplu, realizat folosind o cameră de studio de format mare, este o fotografie realizată în Portland Place, Londra, pentru eseul foto „■'Medium Price Fashion”, publicat în British Vogue în iunie 1940 (fig. 1-4). Fotografând dintr-un punct de vedere scăzut, Miller și-a poziționat modelul în fața unei serii de coloane clasice de marmură albă pentru a da scenei un sentiment de grandoare și opulență. Modelul ei este îmbrăcat într-un costum din două piese modest, dar elegant, cu centură de blană și pălărie combinată cu o geantă de mână asortată și mănuși de culoare închisă. Din punct de vedere al compoziției, modelul stă într-o postură în stil militar, cu brațele în jos, cu capul înclinat spre dreapta, ca și cum ar fi să semene cu un soldat care stă la rând și gata de serviciu. În mod alternativ, modelul ar putea fi văzut ca o altă coloană de amestecat, sau

Fig. 1-4: Lee Miller, Medium Price Fashion, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

camuflaj în arhitectura înconjurătoare – un fel de camuflaj în timpul războiului în care femeia devine o parte a mediului. Compoziția fotografiei duce privirea privitorului de-a lungul coloanelor și în partea stângă a cadrului, urmând privirea modelului. Focalizarea se transferă de la model, subiectul imaginii, la ceea ce se întâmplă dincolo de cadru. Ca și în fotografiile ulterioare ale lui Miller, Rochia bleumarin a lui Paquin, 1944 (fig. 1-9) și Model wearing a Bruyère Windbreaker în afara Salonului Bruyère, 1944 (fig. 1-10), modelul s-a pierdut în împrejurimile ei. În fiecare dintre aceste fotografii, Miller sugerează că moda devine inevitabil nesemnificativă în marea realitate a războiului. Prin urmare, prin fotografia ei de modă, Miller ar putea fi o provocare

cultura highbrow a Vogue, făcând subiectul principal – modelul, moda – invizibil pentru spectatori și încurajându-i să privească în jurul centrului focal la imaginea de ansamblu, să-și imagineze ce observă modelul în afara cadrului. Miller ar aplica același context compozițional fotografiilor ei ulterioare din lagărele de concentrare (vezi capitolul patru).

Consecințele Blitz-ului au oferit nenumărate oportunități unui fotograf ca Miller de a combina moda cu războiul și a folosit un site cu bombe ca fundal dramatic pentru mai multe fotografii de modă, inclusiv o fotografie a unui model într-un costum Digby Morton pozat în formă de arc. ușa unei stații de metrou londonez pentru un film Vogue în iunie 1941 (fig. 1-5). Cu toate acestea, pe lângă modă, Miller a fotografiat

și ținutele practice pentru protecție împotriva unei explozii cu bombe sau pentru tipurile de muncă

Fig. 1-5: Lee Miller, Model Wearing a Digby Morton Suit, Londra, Anglia, 1941. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

adoptate de femei în perioada războiului. În autobiografia ei Lifespan (1994), Audrey Withers explică modul în care femeile au cerut sfaturi de la Vogue despre cum să se îmbrace atât pentru muncă, cât și pentru petrecerea timpului liber în timpul războiului:

Voga actuală era pentru părul până la umeri. Fetele care lucrau în fabrici au refuzat să poarte șepcile urâte furnizate, astfel încât părul li s-a prins în mașini și au avut loc accidente oribile de scalping. Am putea convinge fetele că părul scurt este șic? Ne-am gândit că putem și am prezentat capetele de calitate ale lui Deborah Kerr și Coral Browne pentru a dovedi acest lucru. Dar ce zici de proiectarea capacelor mai atractive?34

O fotografie izbitoare care simbolizează juxtapunerea lui Miller între strălucire și război și, prin urmare, a devenit o icoană suprarealistă, este Focul.

34 Greabăn, durata de viață, 51.

Măști. publicat în „British Women Under Fire”, American Vogue, 15 iulie 1941 (fig. 1-6). Spre deosebire de fotografiile anterioare ale lui Miller de modă low-cost, această imagine arată două modele feminine care fac reclamă pentru măști de față proiective pozând pe treptele adăpostului antiaerien al lui Roland Penrose de la 21 Downshire Hill, Londra, casa pe care Miller a împărtășit-o cu Penrose pe tot parcursul războiului. Potrivit editorului American Vogue, Edna Woolman Chase,

Fig. 1-6: Lee Miller, Fire Masks, Downshire Hill, Londra, Anglia, 1941. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fotografia lui Miller demonstrează în mod eficient modul în care gospodina britanică obișnuită „... este mobilizată să lupte împotriva focului și, dacă este necesar, împotriva gazelor”.35 Fotografia este intitulată „Mască și scut pentru ochi femei britanice ca protecție împotriva bombelor incendiare” .36 Așa cum Woolman Chase continuă în narațiunea însoțitoare a articolului, „Împreună cu bărbații, ei [femeile] lucrează ca observatori de bombe incendiare – manipularea. nu simplele focare de magneziu folosite mai devreme în război, ci incendiare ghimpate cu un exploziv puternic cu acțiune întârziată. În AFS (Serviciul Auxiliar de Pompieri), femeile conduc mașinile de pompieri și lucrează, cu târnăcopi și lopeți în echipele de demolare”.37 Prin urmare, femeile, conform Vogue, sunt mai mult decât niște fețe frumoase și mai mult decât capabile să lucreze în cel mai

mult periculoase de roluri în absența sau alături de omologii lor masculini.

În Fire Masks, Miller a fotografiat modelele cu fețele îndreptate spre cameră. Cu toate acestea, obiectele de protecție mari le ascund trăsăturile și ascund un element al feminității și identității lor (

35 Edna Woolman Chase, ed., „British Women Under Fire”, American Vogue, 15 iulie 1941, p. 61.

36 Woolman Chase, 61 de ani.

37 Woolman Chase, 61 de ani.

întreaga față a modelului din stânga fotografiei și ochii celui de-al doilea). Din nou, există ceva neconvențional și provocator din punct de vedere artistic în această reprezentare vizuală a femeilor, mai ales așa cum a luat imaginea un fotograf. Modelul din stânga fotografiei poartă o cască proiectivă, în timp ce modelul de la righi are părul pieptănat pe spate; markeri vizuali care le ascund și mai mult feminitatea și identitatea, oferindu-le o înfățișare distinctă androgină - o juxtapunere de bărbat și femeie - și mijloacele pentru un scop creativ mai profund. Folosirea avangardă a măștilor și costumului, adesea pentru a ascunde, schimba sau semnifica identitatea în roluri specifice, a fost practicată de-a lungul istoriei artei, datând din timpuri preistorice și a fost frecvent folosită de suprarealiști. Whitney Chadwick descrie modul în care propria utilizare a măștilor de către Man Ray a indicat în două direcții: „către tradiția europeană a măștii mortuare cu ochii închiși și formele simplificate și spre însuşirea de către modernism a măştilor subsahariene ca „fetish”, întruchipând teroarea umană. în fața forțelor naturale, mijlocind între puterile celor vii și cele ale morților”.38 Un exemplu de utilizare a măștilor de către Man Ray este seria sa Noire et Bianche (1926) de imagini care juxtapun chipul feminin alb al fostului său. muza Kiki de Montparnasse cu fața neagră a unei măști tribale africane (Man Ray a produs și versiuni negative inverse ale acestei imagini). Hugo Bail descrie în jurnalele sale cum au fost folosite măștile pe care dadaistul Marcel Janeo le făcuse în 1916. Bail explică:

Janeo a creat o serie de măști extraordinare pentru noua seară și sunt mai mult decât inteligente. Ele amintesc de japonezi sau ancien! Teatru grecesc, totuși sunt în întregime moderne... Eram acolo când Janeo a sosit cu măștile lui și toată lumea și-a pus imediat una. Apoi s-a întâmplat ceva strânge. Nu numai că masca a caliat imediat pentru un costum; cerea, de asemenea, o gestare destul de definită, pasională, la marginea nebuniei. Deși nu ne-am fi putut imagina asta cu cinci minute mai devreme, ne plimbam prin cele mai bizare mișcări, împodobiți și drapați cu obiecte imposibile, fiecare dintre noi încercând să se întrece unul pe celălalt în inventivitate. Forța motrice a acestor măști ne-a fost transmisă irezistibil. Deodată ne-am dat seama de semnificația unei astfel de măști pentru mim sau teatru. Măștile cereau

pur și simplu ca purtătorii lor să înceapă să se miște într-un dans tragic-absurd.39

38 Whitney Chadwick, „Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray's Noire et Blanche” în Naomi Sawelson-Gorse, ed., Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity” (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 317 .

39 Hugo Ball, Flight Out ofTime: A Dada Diary de Hugo Ball, ed. John Elderfield, trad. Ami Raimes (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1996), 64.

Transmiterea nebuniei incontrolabile, așa cum este descrisă în citatul de mai sus, sugerează o notă de agresivitate și pierdere a controlului, spre deosebire de măștile de protecție din fotografia lui Miller, care transmit, de asemenea, asertivitate în privirea directă către privitor. „Rolul evi I al măștilor” este remarcat în L'Amour Fou de Breton, când, după ce a primit o scrisoare de la poetul suprarealist francez Joe Bousquet, el recunoaște o semi-mască de metal găsită într-o piață de vechituri ca fiind „una dintre acele [Bousquet] a trebuit să predea companiei sale din Argonne într-o seară plină de noroi a războiului, chiar înainte de atacul în care au murit un număr mare de oameni ai săi și el însuși trebuia să primească glonțul în coloana vertebrală care l-a imobilizat”40. masca ca „iluzorie în protecția ei, dar chiar incomodă, grea, distragătoare, venită dintr-o altă epocă...”41 Importanța măștilor și a costumului în cadrul cercului suprarealist (și în dadaismul înaintea lui) poate fi, așadar, comparată cu rolul de rochie de luptă, inclusiv măști de gaze și haine de luptă, femei în timpul războiului. În ambele cazuri, se dezvoltă o relație între „acțiune” și „costum/rochie”. Măștile din fotografiile lui Miller, deși sunt și bizare, sunt concepute pentru a oferi un sentiment de siguranță, protecție și control în cazul unui atac. Sunt, așadar, ca măștile lui Janeo, oferind o anumită putere celui care le poartă. Din imaginea lui Miller se pot stabili două tipuri de putere: o putere practică sau protectoare și o putere masculină care face ca identitatea feminină să devină androgină sau masculinizată prin ascunderea semnificanților feminini. Burke le descrie pe cele două modele ca fiind „mascate pentru o petrecere costumată macabră”, ca cea a lui Janeo.42 Mai exact, poate, modelele au luat parte la un fel de mascarada, adoptând o deghizare pentru a-și ascunde identitatea. (Aceeași idee ar putea fi aplicată portretului plin de umor și stil dadaist al lui Miller al lui David E. Scherman purtând o mască de gaz, realizat la Londra în 1943). Prin urmare, fotografia modelelor în măști de protecție produce un hibrid de artă și documentare; artă, pentru că amintește de opera suprarealiștilor (și dadaiștilor) care au folosit măștile ca parte esențială a creativității și practicii lor artistice, și documentare, deoarece fotografia este o înregistrare istorică a ochelarilor de protecție utilizate de publicul britanic în timpul razboiul. Calvocoressi confirmă în continuare valoarea fotografiei ca exemplu de documentar suprarealist, comparând Măștile de foc cu alte opere de artă suprarealiste. El scrie: „Măștile au fost concepute pentru a oferi protecție, dar aici au o calitate suprarealistă,

amintind picturile lui Magritte cu figuri cu fețe ascunse sau Casca principală a lui Henry Moore.

40 André Breton, Dragoste nebună (L'Amour Fou), trad. Mary Ann Caws (Lincoln și Londra: University of Nebraska Press, 1988), 37-38.

41 Breton, MadLove, 38.

42 Burke, 206.

pe care [Roland] Penrose o achiziționase în 1940”.43 Există asemănări suplimentare cu fotografiile măștilor africane ale artistului american Curtis Moffat, iar Moffat, ca și Miller, colaborase cu Man Ray la Paris în anii 1920, producând portrete și fotograme abstracte (radiografii).). Prin urmare, în Fire Masks, Miller își demonstrează cunoștințele și experiența de artă (în special pictura și sculptura suprarealistă) prin referințele sale vizuale artistice la munca influentă a altor artiști. Mai mult decât atât, fotografiile de război ale lui Miller amintesc adesea privitorului de relația inevitabilă dintre utilizarea costumului și a măștilor în lucrările teatrale și creative și necesitatea măștilor de protecție și a uniformelor specifice sau a ținutei de luptă folosite de civili și forțele armate în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Sugestia lui Miller privind o legătură între suprarealism și război dezvăluie din nou abordarea ei modernistă asupra operei sale și interpretarea ei a războiului.

Imagini precum Fire Masks susțin argumentul că multe dintre fotografiile de modă ale lui Miller din timpul războiului au un impact și o anvergură considerabil mai mare decât reclamele obișnuite în reviste comerciale. Imaginile ei pot fi adesea citite ca documente de război încărcate politic atunci când sunt luate în considerare în contextul socio-istoric al perioadei de la mijlocul anilor 1940 și adesea par să provoace moda și cultura publicitară a Vogue. De exemplu, analizând două dintre eseurile foto ale lui Miller publicate în Vogue în toamna anului 1944, „Liberation of Paris” și „The Way Things Are in Paris”, devine evident că Miller folosește publicația pentru a-și reitera personalitatea și politica. puncte de vedere. În „Liberation of Paris”, publicată în ediția din octombrie 1944 a American Vogue, de exemplu, fotografiile lui Miller sunt însoțite de o narațiune descriptivă și de legende provocatoare din punct de vedere politic: „Fetele franceze se îndreaptă spre coafura lungă a lui Veronica Lake, spre deosebire de strâns. părul înnodat al femeilor germane” și „Taxi de război – hack condus de „cocher”. O fată, fustă plină de sfidare, tălpi de sabot și păr lung curgător”.44 Din nou, în „The Way Things Are in Paris”, publicat în ediția din noiembrie 1944 a British Vogue, textul lui Miller se concentrează asupra realității vieții în război. tom Europe, însoțită de fotografii cu o fată care poza în fața unei cafenele cu sticlă spartă de gloanțe și o echipă în tandem de bicicliști bărbați care folosesc forța umană pentru a pompa aer cald într-un salon de coafură exclusivist parizian. Ea scrie: „Vreau să înțeleg că Parisul este doar superficial fericit. Din multe dintre

rapoartele publicate în Anglia ați crede că Parisienne a avut tot ceea ce tânjește englezoaica – cu excepția unor lucruri atât de mici precum libertatea și securitatea”.45 Deși, așa cum

43 Cavocoressi, Portrete dintr-o viață, 52.

44 Harworth-Booth, Arta lui Lee Miller, 179.

45 Lee Miller, „The Way Things Are in Paris”, Vogue, noiembrie 1944, p. 80.

Barbie Zelizer notează că „de cele mai multe ori legendele au fost scrise de oameni departe de scenele ilustrate. Acea distanță, rareori făcută explicită publicului, a generat numeroase erori”, tonul legendelor din ambele eseuri foto ar sugera că au fost folosite propriile cuvinte ale lui Miller.46 Politica! natura eseurilor foto ale lui Miller este, într-o măsură, comparabilă cu manifestele politic radicale și de confruntare ale suprarealismului (Manifeste du Surréalisme ale lui André Breton din 1924 și Le Second Manifeste du Surréalisme din 1929) și cu documentația anterioară intens politică a mișcării Dada (Tristan Tzara's Dada). Manifest). Femeile reprezentate în fotografiile ei, potrivit lui Miller, „toate organizaseră în mod deliberat stilul de a se îmbrăca și de a trăi ca o batjocură la adresa hunilor... economisirea materialului și a muncii însemna ajutor pentru germani - și era datoria lor să risipească în loc de Salvați”.47 În timp ce Woolman Chase a criticat unele dintre imaginile de modă ale lui Miller pentru lipsa de eleganța obișnuită și pentru că foloseau „manechine ieftine” pentru a vinde produsele, Miller a răspuns cu un răspuns cinic care părea să critice superficialitatea aparentă a consumeristului și mărfurilor Vogue. cultură, în special în America, o națiune care părea foarte îndepărtată de războiul care se desfășoară în Europa:

Aceste instantanee au fost făcute în cele mai dificile și deprimante condiții... Ednei ar trebui să i se spună că poate este un război - că poate Solange [d'Ayen, editor de modă la Vogue franceză] nu are inima să se concentreze cu cunoașterea ororilor prin care trec soțul și familia ei în Gennai! lagăre de prizonieri.48

Cinismul din ce în ce mai mare al lui Miller și opiniile politice deschise exprimate de-a lungul eseurilor foto din anii de război ulterior explică de ce multe dintre fotografiile ei de modă din 1944 încoace conțin o referire vizuală deliberată la război. Fotografiile de modă ale lui Miller făcute în timpul războiului spun cu siguranță mai multe despre mediul socio-istoric decât despre producția care facea reclamă și, în multe cazuri, Miller nu doar fotografia moda, dar reușea în același timp să informeze publicul în primul rând feminin al revistei despre efectele război prin imaginile ei de modă. Combinația eficientă a lui Miller de modă și reportaj de război trebuie, așadar, să ridice întrebarea cât de fundamentală a fost moda în timpul războiului.

46 Barbie Zelizer, Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Caméra's Eye (Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1998), 118.

47 Lee Miller citat în Antony Penrose, ed. Războiul lui Lee Miller (Londra: Coudé Nast Books, 1992), 69.

48 Lee Miller, „Liberation of Paris”, American Vogue, 15 octombrie 1944, 148.

Folosind Vogue ca platformă politică, Miller a oferit un comentariu ilustrat pentru a demonstra modul în care femeile au luat o poziție hotărâtă, continuând cu viața lor ca consumatori, ca membri ai industriei modei, ca muncitori și demonstrând că, chiar și în timp de război, industria modei nu ar fi învinsă fără un fighi. În acest sens, s-ar putea argumenta că Miller își folosea fotografiile și scrisul de modă ca o armă de război și, într-o oarecare măsură, o armă a feminismului, pentru a transmite un mesaj politic provocator. Squiers descrie privirea masculină în raport cu imaginile modei ca o „privire a fanteziei”,49 însă fotografiile hibride ale lui Miller par să altereze această privire, ceea ce ridică întrebarea: oare Viewer-ul aspiră să fie ca modelul din fotografie dacă bullet găuri sau grămezi de rabbie o înconjoară? Datorită conținutului legat de război al multora dintre fotografiile sale de modă, Miller reușește să distorsioneze sau să manipuleze imaginea tradițională a unei feminități idealizate, creând o interpretare subversivă a frumuseții și a glamourului, iar în multe dintre imaginile sale de modă ea pare să provoace. ceea ce Squiers descrie drept „o relație de identificare” între observatorul masculin și subiectul fotografiei în timpul războiului.50 Dacă luăm în considerare semnificația socio-istorică a fotografiilor și perioada în care au fost realizate, putem înțelege cum este posibil ca femeile să se identifice cu aceste imagini, în special femeile din Marea Britanie, care au fost privitorii primari ai fotografiilor publicate în British Vogue. Femeile europene au experimentat adesea războiul și efectele acestuia direct și, prin urmare, s-au putut identifica cu modelele din imagini mai mult decât omologii lor americani, în special acele fotografii care arătau femei care își continuă viața în ciuda constrângerilor războiului.

Cu toate acestea, există ceva incontestabil suprarealist în fotografiile de modă ale lui Miller făcute în ultima parte a războiului, datorită conținutului lor politic, neconvenționalității, simțului unic al bizarului și al juxtapunerii dintre glamour și război. Un exemplu este o fotografie intitulată Models Relaxing Befare a Fashion Show, făcută la Paris după lansarea pentru „The Way Things Are in Paris”. Imaginea lui Miller arată trei modele înclinate, învelite în pături, cu capetele sprijinite pe trei scaune de bucătărie înclinate. Doi citesc, unul ascuns în spatele unui ziar, iar al treilea se uită spre cameră cu un ochi ascuns în spatele piciorului unui scaun înclinat. În spatele modelelor iese o serie de picioare de scaun, părând să simbolizeze barele de arme. După cum descrie Gallagher scena, „Fotografia înfățișează fragmentarea modei

49 Carol Squiers, ed. The Criticai Image: Essays on Contemporary Photography (Londra: Lawrence și Wishart, 1990), 142.

50 Squiers, 143.

fotografia până la unele dintre formele ei constitutive (acum transformate fără formă sau decontextualizate, separate de corpul feminin), în timp ce modelele sunt protejate de și inaccesibile vederii filli”.51 Miller, prin urmare, încorporează practica suprarealistă a fragmentării în moda ei. fotografii, o tehnică creativă comparabilă cu reprezentările fragmentate ale lui Miller însăși făcute de Man Ray la începutul anilor 1930 și un proces pe care îl va folosi ulterior când fotografia lagărele de concentrare (vezi capitolul patru). Ca și în fotografiile de modă anterioare ale lui Miller, cum ar fi Fire Masks, există o încercare de a ascunde complet sau parțial trăsăturile și, prin urmare, identitatea și feminitatea a două dintre modele, ascunzându-le în spatele unei reviste și al unui picior de scaun. În plus, Miller face un joc de cuvinte vizual sugerând o legătură între picioarele scaunului în sus și armele de război.

Multe dintre fotografiile lui Miller nu sunt doar fotografii de modă; ele afișează adesea tendințele subversive ale lui Miller sugerând interconexiunile dintre artă și realitate. În fotografia ei a unui model care se pregătește pentru un salon de modărărie la Salonul Rose Descaí, făcută la Paris în 1944, de exemplu, modelul lui Miller stă lângă o oglindă ovală de lungime completă, în timp ce ea privește reflectorizant într-o a doua oglindă mai mică, într-o ipostază. amintind de Gânditorul (1880) al lui Auguste Rodin (fig. 1-7). În această fotografie, Miller se joacă cu ideea de reflecție – expresia contemplativă reflectată în oglinzi – sugerând o referire la narcisism prin care un individ dezvoltă un interes excepțional, uneori sexual, față de propriul aspect; o interpretare psihanalitică bazată pe mitul grec al lui Narcis, tânărul care se îndrăgostește de propria sa reflecție. Este cu siguranță posibil ca Miller să fi fost conștient de portretul pictural al lui Edward Steichen din 1902 al lui Rodin, care a comparat o lucrare de artă cu artistul însuși pentru a sugera că Rodin a devenit o reproducere narcisică a propriei sale arte. În jurul modelului din portretul lui Miller se află o serie de suporturi goale pentru pălării, simbolizând din nou barele de pistol sau, probabil, asemănătoare membrelor scheletice întinse pe care Miller le-ar fotografia un an mai târziu la Buchenwald și Dachau. Suporturile pentru pălării au și o semnificație falică: modelul masculin este înconjurat, chiar dominat, de simboluri bărbătești, în timp ce contemplează o lume masculină necunoscută sau necunoscută (război). În mod alternativ, poate că Miller comentează rolul muzei: un obiect feminin la vedere și reprezentat în artă pentru plăcerea masculină. David Alan Meilor, însă, consideră că prezența pălăriilor goale în fotografia lui Miller este mai degrabă o reflectare a situației socio-politice dure din Parisul de atunci. El scrie: „Într-o haină împotriva frigului,

51 Gallagher, 78.

Fig. 1-7: Lee Miller, Pălăria de pâslă roșu închis a lui Rose Descat Ries High, Fits Closely - o linie Paris Loves. Cascada de eșarfă este un jerseu de mătase albastru electric, Paris, Franța, 1944. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

un model așteaptă începutul unei vizionări. Pălăria din spate este goală. În ciuda aspectului îndrăzneț, industria modei franceză a avut doar suficient pentru a-și fila vitrina. Raționarea nu a lăsat nimic în rezervă".52 În ciuda hainei grele, citatul lui Meilor sugerează, așadar, că raționalizarea a contribuit la un proces de destratificare, deoarece reducerea cheltuielilor din timpul războiului a dus la o scădere a producției de articole de modă feminine – straturi feminine – cum ar fi cele pentru femei. pălării de designer.

Squiers consideră că fotografiile de modă ale lui Miller contestă „codurile convenționale ale feminității" prin juxtapunerea ei de război și farmec, iar această afirmație poate fi aplicată mai multor fotografii realizate imediat după eliberarea Parisului.53 În fotografia ei cu femeile de serviciu britanice la un Salon de modă, realizat la Paris în 1944, de exemplu, Miller a fotografiat șase femei așezate în uniformă (amintește în mod ironic de „șirul de femei așezate în haine palide, cele mai atrăgătoare pe care le-au făcut vreodată femeie", așa cum a descris Breton în 1937. cartea L'Amour Fou54). Femeile de serviciu admiră țesătura ținutei unui model: o rochie în carouri cu gât înalt, până la genunchi, cu eșarveta (fig. 1-8). Ceea ce este remarcabil în această fotografie este că niciuna dintre femeile de serviciu nu se uită direct la fața modelului, alegând să evite contactul vizual și concentrându-se doar asupra produsului (obiectului) văzut. Apropierea de marfă înseamnă că femeile se pot întinde cu ușurință și pot atinge materialul fără a fi nevoite să se identifice sau să se angajeze în conversație cu modelul.

52 David Alan Meilor, „Lee Miller" în Andrew Naim, ed., Wherever I Am: Yaeì Bartana, Emily Jacir, Lee Miller (Oxford: Modem Art Oxford, 2004), 70.

53 Squiers, 143.

54 Breton, Dragoste nebună, 6.

Fig. 1-8: Lee Miller, Service Women at a Fashion Salon, Paris, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

În acest sens, modelul, ca femeie, a devenit din nou invizibil sau s-a pierdut în spatele produsului, reducând-o astfel la o entitate, un simplu manechin. După cum confirmă Gallagher, „Here, actul de a privi,

de a se angaja în identificare mai degrabă decât în dialog cu obiectul masculin, este în sine obiectul vederii”.55 Privitorul, totuși, poate vedea imaginea mai completă și este imediat atras de șeful tali, model cu părul negru, care se înălța deasupra femeilor de serviciu, rochia ei mângâiată contrasta cu uniformele monotone ale armatei femeilor din serviciu. Prin urmare, observatorii care se uită în cadru vor avea o perspectivă complet diferită a modelului decât observatorii din cadru. Prin urmare, pentru Vizionator, „obiectul” (modelul) devine „subiectul” care domină centrul fotografiei. Din nou, Miller nu doar comentează rolul „femeilor în modă” și „femeilor în război” ca componente separate, ci ilustrează, de asemenea, relația dintre acele femei în două roluri opuse și despre fotografie în general, sugerând diversitatea. moduri în care o fotografie și subiectul ei pot fi observate și interpretate.

În schimb, în Rochia bleumarin a lui Paquin, realizată în Place de la Concorde în 1944 (fig. 1-9), modelul și rochia, subiectele principale ale fotografiei, s-au pierdut în împrejurimile aglomerate ale orașului. piata pariziana. În timp ce modelul este bine focalizat și centrat în fotografie, ochiul privitorului este imediat atras de figura masculină ușor nefocalizată - o Nereidă sau nimfă de mare - situată în colțul din stânga jos al cadrului. Parte dintr-o fântână maritimă ornamentală mare, scara nereidei din compoziție pare să miniaturizeze

55 Gallagher, 79.

model, și chiar stând pe peretele fântânii, ea devine o componentă nesemnificativă a scenei. Prin urmare, datorită unei combinații dintre aglomerația imaginii și prezența operei de artă umbrite, modelul devine un alt objet perdu printre asortimentul de artă, stâlpi de iluminat și arhitectură din cadru. În plus, așa cum scrie Gallagher, „[modelul] este o bota fragmentată de întuneric și lumina care îi reprezintă corpul și copleșită de obiectele exterioare”.56 Fragmentarea descrisă de Gallagher, cauzată de benzile orizontale alb-negru ale rochiei modelului, poate fi comparat cu seria de fotografii Blanc et Noir a lui Man Ray, realizată în jurul anului 1929, unde a folosit întuneric și lumină în formele de țesătură neagră pentru a fragmenta un corp de femeie nud pe un fundal negru.57 În imaginea lui Miller, însă, feminitatea modelului iar Nereida par a fi în contrast puternic; silueta subțire a modelului ascunsă în spatele rochiei informe și fragmentare, în timp ce fornii goale și voluptoase ale Nereidei amintește de una dintre femeile bine forme ale lui Peter Paul Rubens. Prin urmare, acest contrast sugerează că Miller a ales să acorde mai multă importanță artei decât modei, făcând astfel sculptarea subiectul dominant în fotografia ei. Ca și în cazul comparațiilor cu Rodin din fotografia ei a modelului care se pregătește pentru salonul de modă, fondul artistic al lui Miller este din nou evident în această fotografie, nu numai prin includerea ei a unei piese de artă care devine punctul central al imaginii sale de modă, ci și prin asemănările aparente cu opera lui Man Ray. Astfel, această fotografie demonstrează modul în care arta a jucat un rol semnificativ în procesul creativ al lui Miller și în documentarea ei despre modă și război.

Atitudinea misogină a suprarealistei față de femeie, evidentă în cea mai mare parte a lucrării lor prin reprezentarea femeilor ca obiecte, apare adesea contestată de Miller în fotografia ei, în special prin utilizarea proprie a fragmentării și a ascunderii genului și identității. De exemplu, la studioul Vogue din Paris, în jurul anului 1929, Miller a fotografiat ca subiect un sân tăiat salvat dintr-un spital în urma unei operații de mastectomie radicai. Așezarea ei a sânului pe o plăcintă albă curată, însoțită de un cuțit și o furculiță de ambele părți ale unui servetel cu carouri sugerează că artiștii bărbați din cadrul mișcării suprarealiste au tratat sânul feminin ca pe o bucată de carne. Whitney Chadwick scrie că fotografiile lui Miller plasează sânul în suprarealism „nu ca obiect al dorinței masculine, ci ca carne moartă” și o citează pe Linda Nochlin care susține: „Corpul uman nu este doar obiectul dorinței, ci locul

56 Gallagher, 77.

57 Emmanuelle de l'Ecotais şi Alain Sayag, eds. Man Ray: Photography and Its Double (Corte Madera, CA: Gingko Press, 1998), 94-95.

suferință, durere și moarte”.58 Patricia Allmer adaugă: „Sânul tăiat deranjează și perturbă orice simț al familiei sau culinare, proiectând în schimb privitorul într-o nouă abjecție, într-un decor ciudat”.59 În acest sens, fotografiile lui Miller despre sânul tăiat ar putea fi comparat cu fotografiile artistului și fotografului italian Frederick Sommer cu părți ale corpului amputate, făcute în 1939; imagini care rememorează grămezile de trupuri și părți ale corpului pe care Miller le-a fotografiat la Dachau și Buchenwald în 1945. Deși Miller își transformă subiectele masculine în obiecte în unele dintre fotografiile ei de modă, acest lucru nu este în general cazul în fotografiile ei de război. Prin urmare, Miller face doar ecou atitudinea suprarealistă față de rolul femeii în modă sau, cu alte cuvinte, reflectă interpretarea masculină suprarealistă a fornii masculine prin artă, deși în mod ironic — un proces creativ care este în contrast flagrant cu reprezentarea ei din fotografie. a femeilor în război. În fotografiile ei de război, în special cele publicate în Wrens in Camera (vezi capitolul doi), femeile nu sunt tratate ca obiecte, ci ca persoane individuale egale cu bărbații și prezentate jucând un rol semnificativ în efortul de război. Prin urmare, în unele dintre fotografiile de modă ale lui Miller, ea pare să facă femeia nesemnificativă și superficială pentru a sublinia importanța și semnificația femeilor în serviciu în timpul războiului.

Într-o altă ședință foto din 1944 la Paris pentru Salonul Bruyère, realizată în Place Vendôme (fig. 1-10), Miller își încadrează modelul în ușa Salonului, dar cu fața întunecată de umbră. Făcând acest lucru, Miller manipulează privirea privitorului pentru a se uita în jurul modelului la coloană, la arhitectură, la băiatul care stă pe o bicicletă în afara ferestrei și, în cele din urmă, la seria de găuri de gloanțe din fereastră marcate cu piese de bandă. . Se poate spune că din cauza expunerii slabe a lui Miller modelul a devenit un obiect

întunecat în exteriorul bine luminat. Cu toate acestea, fața întunecată sugerează un contrast deliberat cu exteriorul corect expus. După cum notează Gallagher, „Cu femeile părând să dispară în hainele lor sau în mediul construit, aceste fotografii rememorează mimica, ștergerea granițelor dintre figură și mediu, atât de notabile în fotografiile lui Man Ray ale lui Miller”.60 Fotografia lui Man Ray lui Miller, intitulat Leebra, luată la Paris în jurul anului 1930, este un bun exemplu de încorporare a luminii și a umbrei pentru a camufla sau a ascunde subiectul uman în mediul său. În cazul lui Man Ray, totuși, tratamentul său asupra iemale în lucrarea sa de fotografie a fost mai degrabă o captare puternică a subiectului, precum utilizarea fragmentării, pentru a-și controla muza prin

58 Whitney Chadwick, citat în Haworth-Booth, The Art of Lee Miller, 88-89.

59 Allmer, 28.

60 Gallagher, 78.

Fig. 1-9: (stânga) Lee Miller, Rochia bleumarin a lui Paquìn, Place de la Concorde, Paris, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 1-10: (righi) Lee Miller, Model Wearing a Bruyère Windbreaker outside the Bruyère Salon, Place Vendôme”, Paris, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

arta lui mai degrabă decât o ascundere directă a subiectului său — prinzându-și subiectul ca un animai în cușcă. În fotografiile lui Miller făcute în afara Salonului Bruyère, semnificația imaginii nu este în ținuta femeii de către model, sau chiar în ascunderea modelului, ci în găurile de gloanțe din vitrina buticului lui Bruyère. Prin urmare, s-ar putea argumenta că orice farmec a fost în întregime umbrită de realitatea războiului. La fel, Miller personifică ideea de război care impune modei într-o fotografie a unui model așezat pe o bicicletă în fața Turnului Eiffel, publicată în British Vogue în octombrie 1944 (fig. 1-11). Pe fundalul din stânga fotografiei se află fornii încețoșați ale unui jeep al armatei în viteză, un reamintire că, în ciuda eliberării de la Paris, războiul nu s-ar fi terminat timp de aproape douăsprezece luni. Este de remarcat faptul că Miller a realizat o serie de imagini ale aceleiași scene, unele care includ mai mult din Turnul Eiffel până în dreptul cadrului cu jandarmul jucând un rol principal în fotografie. Cu toate acestea, o versiune decupată a fost folosită pentru eseul foto Vogue (probabil la instrucțiunile lui Miller), care cuprindea mai mult jeep-ul care mergea cu viteză. În această imagine, privirea este imediat atrasă de model și apoi îndreptată spre jeep, jandarmul devenind spectator. Cu toate acestea, după cum scrie Meilor, aceste fotografii demonstrează efectiv „o transformare generică:

Fig: 1-11: Lee Miller, Pentru ciclism: Alb Rayon Smocked cu Albastru; Fusta-șorț Nearly Meets Behind, Turnul Eiffel, Paris, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

reportaj de război și fotografie de modă în coaliție”,61care sugerează că o combinație a celor două stiluri de fotografie a fost poate inevitabilă în timpul perioadei de război din cauza stăpânirii puternice a războiului asupra vieții de zi cu zi. Fotografia Turnului Eiffel ar putea fi, de asemenea, citită ca o sărbătoare a curajului și vitejii poporului francez în urma eliberării de la Paris în includerea lui Miller a trei simboluri ale societății și culturii franceze - supraviețuitorii războiului: jandarmul francez, bicicleta și Eiffel. Turn.

Concluzie

Ce impact a avut Lee Miller prin reprezentarea vizuală a femeilor în modă în timpul celui de-al Doilea Război Mondial? În primul rând, Miller și-a folosit experiența cu Man Ray și cu The Surrealiste pentru a crea fotografii care combină caracteristici artistice și documentare prin utilizarea compoziției creative și adesea bizare și a fornii, utilizarea inovatoare a luminii și încorporarea ei a tacticilor suprarealiste, cum ar fi fragmentarea și juxtapunerea, pentru a unifica genurile opuse ale fotografiei de modă și ale fotografiei de război. Fotografiile lui Miller demonstrează capacitatea de a vizualiza o scenă folosind ochiul suprarealist pentru a transforma un subiect sau o scenă mediocru într-un hibrid minunat de documentar suprarealist. În al doilea rând, Miller a fost unul dintre primii fotografi Vogue care a adus moda în studio după moartea lui Condé Nast. Fotografiile ei făcute în timpul și după eliberarea Parisului ilustrează în mod eficient dragostea lui Miller pentru juxtapuneri creative prin intermediul ei.

Naim, 62 de ani.

combinație de glamour și război, artă și reportaj, transformând și provocând în același timp filozofia tradițională Vogue a modei înalte, în special în Vogue american. În cele din urmă, editorii săi, în special Audrey Withers de la British Vogue, i-au oferit lui Miller o marjă de manevră substanțială pentru a folosi revista ca platformă pentru a-și informa cititorii predominant civili despre realitățile (și suprarealitățile) războiului prin normalitatea cotidiană a domesticității și a modei. prin îmbinarea realităților dure ale războiului, așa cum sunt capturate în fotografiile ei de modă făcute în timpul eliberării de la Paris, cu reclame pentru cele mai recente rujuri și accesorii de păr. După cum notează dramaturgul David Hare, „Fotografia este folosită acum de editori pentru a-i închide pe cei bogați și faimoși, pentru a ne interzice accesul, nu pentru a-l acorda.

Dar acest tânăr forni de artă a fost, pentru o perioadă de la mijlocul secolului trecut, mijlocul prin care lumea arăta nouă și strânge. Bărbații din mișcarea suprarealistă și-au vorbit filozofia, dar o femeie a trăit-o”.62

62 David Hare, „Lee Miller: Perhaps You Haven't Noticed”, în Richard Calvocoressi și David Hare, Lee Miller Portraits (Londra: National Portrait Gallery, 2005), 21.

Wrens on Camera: Feminitatea în rolurile masculine

Potrivit lui Carolyn Burke, după ce a fost acreditată în armata Statelor Unite ca fotograf oficial de război în decembrie 1942, Lee Miller, prin fotografia ei, „a tratat războiul ca pe o oportunitate pentru femei, demonstrându-și respectul față de auxiliari, oferindu-i o șansă. să pășească în pielea lor”.1 Rezultă o serie intrigantă de fotografii care sunt reprezentări vizuale oarecum neconvenționale ale femeilor în război care contestă rolurile lor stereotipe în domesticitate. Fotografiile lui Miller, publicate în Vogue, și cartea ei Wrens in Camera (1945), care a fost comandată de Women's Royal Naval Service, reușesc efectiv să documenteze importanța poziției femeii în timpul războiului, punând accent pe noile responsabilități ale femeilor care erau în pericolul de a fi trecut cu vederea sau necreditat. După cum scrie Angus Calder, „ar fi nevoie de mai mult de un milion de femei în industria de război, dar Churchill i-a promis unui sindicalist de sex masculin că „diluarea” meșteșugurilor specializate va fi temporară – practicile actuale vor fi pe deplin restabilite după câștigarea războiului”2. În plus, prin experiența ei de a lucra ca model și fotograf de modă la Vogue, Miller a dezvoltat o viziune unică care juxtapune un ochi perfecționat pentru artă și modă cu datoria de a informa de pe câmpul de luptă, așa cum sa discutat în capitolul unu. Becky E. Conekin afirmă că Miller adesea „a dărâmat bariera dintre modă și reportajul de război. Piesele ei de război debordează cu descrieri bogate ale impresiilor ei senzuale despre scenele de război din jurul ei - sunete, mirosuri și mai ales priveliști. Acele scene, precum și detaliile îmbrăcămintei, trupurilor și părului, au fost frecvent descrise în termeni de artă înaltă”.3 Ținând cont de aceste puncte, acest capitol va dezautiliza reprezentarea femeilor și a rolurilor lor în război, de către Miller, pentru a identifica modul în care Miller. și-a folosit viziunea artistică în ea

1 Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), 214.

2 Angus Calder, The Myth of the Blitz (Londra: Pimlico, 1991), 22.

3 Becky E. Conekin, Lee Miller in Fashion (Londra: Thames and Hudson, 2013), 139.

o interpretare distinctă a modurilor în care femeile au fost încurajate, pe termen scurt, să-și revoluționeze rolurile și responsabilitățile și să demonstreze modul în care aceste schimbări au împiedicat, pe termen lung, să modifice poziția femeilor în societate. Printr-o analiză a imaginilor realizate pentru două eseuri foto Vogue, „Night Life Now”, British Vogue, iunie 1943 (publicat ca „Night Life Now in England” în American Vogue, 15 august 1943) și „Unarmed Warriors”, British Vogue , septembrie 1944 (publicat în American Vogue sub numele de „Spitalul de cort al SUA în Franța”, 15 septembrie 1944) și Wrens în Caméra, acest capitol dezvoltă argumentul că imaginile de război ale lui Miller documentează o schimbare a rolurilor de gen – prin explorarea modului în care femeile în război au fost adesea forțați să sacrifice un element al feminității lor independente, să „de-genereze” sau să „se masculineze”, pentru a supraviețui în sfera esențială masculină a războiului – în același timp, demonstrând cunoștințele sale despre istoria artei și experiența suprarealistului. practică. În plus, indicând modul în care fotografiile de război ale lui Miller încorporează elementele de juxtapunere și polarizare în reprezentările sale vizuale paradoxale ale realului și suprarealului, masculinității și feminității, genului și războiului, acest capitol va stabili modul în care fotografiile lui Miller în sine pot fi citite ca exemple de suprarealist. film documentar. După cum scria André Breton în Manifeste du Surréalisme (1924), „Cred în rezoluția viitoare a acestor două state, vis și realitate, care sunt aparent atât de contradictorii, într-un fel de realitate absolută, o suprarealitate...”3, În cazul lui Miller, glamourul și artificialitatea modei au devenit „visul”, în timp ce războiul a devenit „realitatea”. Juxtapunându-i pe cei doi, ea a reușit să creeze o fotografie forni a „suprerealității” lui Breton.

Războinici Neînarmați

După cum sa discutat în capitolul unu, până la mijlocul lunii septembrie 1939 revista Vogue își promova din inimă directiva „frumusețe și datorie” pentru a încuraja femeile să se îmbrace la modă, dar în limita posibilităților lor. Filosofia era încă foarte mult despre menținerea unui exterior la modă, în ciuda raționalizării hainelor, iar moda înaltă a fost temporar înlocuită cu alternative mai conservatoare, care economisesc bani, Vogue publicând articole despre modalități de a depăși monotonia noilor stiluri economice care au dominat războiul. perioadă prin compensarea cu machiaj și accesorii. Cu toate acestea, aceste schimbări din timpul războiului în modă și identitate feminină nu au fost aplicabile numai cititorilor Vogue. Carel Squiers sugerează că femeile care

4 André Breton, Manifestele suprarealismului, trad. HR Lane și R. Seaver (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969), 14.

a asumat roluri tradiționale masculine în timpul războiului, cum ar fi aderarea la o ramură a forțelor armate sau asumarea uneia dintre o varietate de locuri de muncă din fabrică, a suferit un proces de „de-stratificare” prin care elementele feminității și identității lor au

fost eliminate sau înlocuite. cu o fațadă mai masculină pentru a asigura supraviețuirea în domeniile în principal masculine ale industriei și războiului. De exemplu, după cum ilustrează fotografiile lui Miller, în unele cazuri straturile fizice – îmbrăcămintea feminină, parfumul, machiajul, fixativul și bijuteriile – au trebuit să fie îndepărtate sau înlăturate, în timpul serviciului, dar apoi au fost înlocuite sau re- stratificat, odată ce lucrarea (și războiul) s-a terminat. Această transformare fundamentală ar sugera că femeile au trebuit să se adapteze noului lor mediu schimbându-și imaginea sau creând o fațadă mai masculină, sau cel puțin androgină, pentru a funcționa fizic și psihologic în pozițiile tradiționale masculine. Prin fotografiile sale, Miller ilustrează modul în care genul, identitatea și sexualitatea femeilor au fost contestate în timpul războiului.

Potrivit lui Hilary Roberts, femeilor jurnaliste li s-a interzis să intre într-o zonă de război până când li s-a dat acces oficial guvernamental în iulie 1944.5 Odată ce accesul a fost acordat, Miller a călătorit imediat în Franța împreună cu prietenul și colaboratorul ei apropiat, fotoreporterul Life David E. Scherman, pentru a documenta rolul lucrătorilor medicali de la Spitalul de Evacuare 44 de lângă La Cambe în timpul luptei pentru St Lô. Scopul ei a fost să folosească Vogue pentru a evidenția condițiile dure în care mediile s-au luptat să salveze viețile americanilor răniți Gis. Imaginile ei au fost publicate în eseul ei foto „Războinici neînarmați", care, potrivit lui Antony Penrose, „a anunțat dominația ei asupra articolelor Vogue pentru următoarele optsprezece luni".6 Fotografiile lui Miller din această misiune determină în mod efectiv modul în care cele patruzeci de asistente ale Armatei SUA s-au atașat. la spital par să fi adoptat o înfățișare fără gen în uniformele lor murdare de pantaloni și jachete kaki regulate, părul lor lung – un semnificant cheie al feminității – ascuns sub bonete chirurgicale. În acest sens, Miller pare să sugereze că purtând uniforme și renunțând la un element al feminității lor, asistentele ar putea lucra pe picior de egalitate cu omologii lor masculini. Cu toate acestea, deși asistentele și-au înlăturat feminitatea - și-au renunțat la aspectul feminin pentru a adopta un exterior mai asexuat, în concordanță cu natura muncii lor de război - fotografiile lui Miller exemplifică faptul că, în perioadele lor limitate de timp liber, au reușit să mențină un element de feminitate. și individualism printre sânge

5 Hilary Roberts, Lee Miller: Războiul unei femei (Londra: Thames and Hudson, 2015), 117.

6 Antony Penrose. „Introducere, Lee Miller: The Ubiquitous Image" în Roberts, 10.

și distrugerea. După cum remarcă Miller în narațiunea ei însoțitoare, „Totul era în monocrom kaki, cu excepția sutienelor roz înșirate cu rufele pe fiecare rope de la fața locului".7 O asistentă în afara serviciului chiar a jurat: „... să doarmă toată ziua până noaptea. - duty in a pink satin nighties and woolen socks".8 Observațiile lui Miller dovedesc că acest proces de mascare sau îndepărtare a

straturilor feminine a fost doar o măsură temporară pe termen scurt, mai degrabă decât un proces cuprinzător, pe termen lung, de de-genere. Cu alte cuvinte, asistentele de la Spitalul 44 de Evacuare au adoptat o „mascaradă feminină” deghizându-și genul sub o fațadă sau camuflaj masculinizat sau fără gen. Odată terminată munca, asistentele își pot etala din nou feminitatea și sexualitatea, arătându-și lenjeria roz. După cum remarcă Miller, „Erau fete remarcabil de drăguțe, toate, acum că liniile străine de pe fețele lor au fost ușor șterse....”9 Această idee despre lenjeria feminină fiind „eliberată” și,

Fig. 2-1: Lee Miller, US Army Nurse's Billet, Churchill Hospital, Oxford, Anglia, 1943. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

într-adevăr, femeile însele, odată terminată munca masculină, pot fi văzute în fotografia lui Miller, US Army Nurse's Billet, realizată la Spitalul Churchill din Oxford în 1943 (fig. 2-1), imagine care a apărut într-una dintre primele piese ale lui Miller. scriind pentru Vogue, un scurt articol intitulat „American Army Nurses”, publicat în mai 1943. Dusă în interiorul țaglei, lângă o fereastră care oferă un cadru natural, fotografia prezintă o serie de linii de spălat de care atârnă o serie de articole de damă destul de lipsite de farmec .

7 Lee Miller, „Unarmed Warriors”, Vogue, septembrie 1944, p. 82.

8 Miller, „Războinici neînarmați”, 82.

9 Miller, „Războinici neînarmați”, 85.

lenjerie de corp, toate sub paza unei uniforme albe de infirmieră agățate lângă ei. Faptul că lenjeria este atârnată în interiorul țaglei sugerează că „straturile” trebuie să rămână în mediul feminin (tagla) până la începerea procesului de re-stratificare. Aceste haine agățate ar putea fi, de asemenea, interpretate ca semne în procesul de dezintrupare, în special în cazul uniformei care seamănă cu un forni uman fără cap. Această dezcorporare simbolică este, de asemenea, comparabilă cu practica fragmentării și controlul artistic al suprarealistei asupra corpului feminin. Piesele de îmbrăcăminte individuale, cum ar fi articolele de lenjerie intimă, acționează, la rândul lor, ca semnificanți ai prezenței feminine în mediul masculin, ca și în includerea sutienelor roz.

Câteva fotografii care nu erau în articolul original, dar au fost incluse în Războiul lui Lee Miller (1999) al lui Antony Penrose ilustrează în mod eficient rolurile masculine pe care se așteptau să le joace femeile, precum și încercările lor de a-și păstra o parte din identitatea feminină. Asistentă, epuizată după o tură lungă la 44,h Evacuation Hospital (1944), de exemplu, arată o asistentă obosită care iese dintr-un cort de spital de campanie, cu o mână la cap și îmbrăcată în uniforma kaki regulată. Nu poartă machiaj și o eșarfă îi acoperă capul și părul, eliminând astfel semnificanții standard ai genului. O altă fotografie intitulată Off-duty Nurses Resting at 44,h Evacuation

Hospital (1944) surprinde două asistente întinse în corturile lor de perete, în lenjerie de armata cu mâneci lungi, pregătindu-se pentru somn. Ca în Nurse, Exhausted After a Long Shift, părul femeilor este ascuns sub eșarfe. Cu toate acestea, fotografiile lui Miller arată că, în timp ce unele dintre asistente au ales să poarte propriile lor haine de noapte feminine, sau „re-strat”, odată ce nu au fost de serviciu, aceste două asistente au rămas în lenjeria lor din armata de reglementare chiar și după ce s-au terminat schimburile. Miller a oglindit femeile spitalului de evacuare și procesul de de-stratificare în lucrarea sa foto „■'Paris Fashions”, publicată în ediția Vogue din noiembrie 1944, când a făcut câteva fotografii la modă ale modelelor din Worth, Schiaparelli și Ținute Bruyère, cu părul ascuns sub eșarfe sau căști de blană. Cu toate acestea, percepția privitorului diferă în mod inevitabil atunci când se uită la femeile din fotografiile de modă în comparație cu femeile din spitalul de evacuare. În timp ce Miller, în calitate de fotograf Vogue, oferă privitorului o perspectivă asupra modului în care femeile care lucrau direct în război au fost forțate să-și înlăture feminitatea, aceleași femei sunt privite ca reprezentări ale curajului, curajului și muncii provocatoare, în contrast cu perfecțiunea. și frumusețea modelelor în fotografiile de modă. Cu alte cuvinte, modelele din fotografiile de modă reprezintă o lume de „vis” superficială, fantezică, în contrast cu „realitatea” spitalului de evacuare.

S-ar putea spune că, în calitate de fost model Vogue, Miller însăși a fost forțată să-și îndepărteze sau să renunțe la aspectul ei plin de farmec pentru efortul de război. Contemporana lui Miller, Dorothea Lange, a susținut adesea că a întâmpinat dificultăți în a se gândi la ea însăși ca femeie și fotograf. După cum scrie Linda A. Morris:

Referindu-se la sine din punct de vedere profesional, ea a folosit doar pronumele masculin „el” și „el”. De exemplu, când i-a cerut propriul set de dovezi din filmul nedezvoltat pe care îl trimisese la Washington, ea a susținut că un fotograf trebuia „să aibă un fel de înregistrare a ceea ce a făcut. Îl ghidează în modul în care se construiește munca, indiferent dacă se formează sau nu. Fără aceasta un fotograf plecat de la birou se pierde pentru că uită'.10

Citatul lui Morris sugerează că Lange ar putea funcționa pe deplin ca fotograf doar atunci când se ascunde în spatele unei fațade masculine. Miller, ca și Lange, a fost, de asemenea, „o femeie care se mișcă într-o lume a bărbaților, o fotografă care lucra pe un teritoriu neexplorat....” dar David Scherman crede că Miller a preferat viața ca GI decât viața ca model de modă și s-ar înșela adesea. pentru un soldat de sex masculin.11 Scherman scrie: „Timp de aproximativ un an, cu excepțiile ocazionale, ea arăta ca un pat nefăcut, nespălat, îmbrăcată în haine și cizme murdare, și s-a luptat, fără pili sau praf, orice fel de mâncare a considerat că actualul sergent de mizerii a considerat de cuviință să scoată cu lopata. She thrived on it....”12 13 Citatul lui Scherman demonstrează că Miller însăși, în rolul de femme soldat^ a fost, ca și femeile din fotografiile ei, supusă procesului de destratificare, care i-a permis să se miște în cadrul predominant.

mediu masculin pentru a ajunge la frontieră și a surprinde câteva scene dramatice de război. Pare ironic atunci că o femeie care s-a bazat cândva pe feminitatea ei ca model de modă s-ar putea amesteca atât de ușor cu aliații ei masculini atunci când era necesar.

Ideea unui proces de de-stratificare este, totuși, oarecum contrazisă în fotografiile lui Miller ale Serviciului Teritorial Auxiliar (ATS) pentru femei pentru eseul foto „Viața de noapte acum".14 Misiunea, care

10 Linda A. Morris, „A Woman of Our Generation" în Elizabeth Partridge, ed., Dorothea Lange: A Visual Life (Washington și Londra: Smithsonian Institution Press, 1994), 15.

11 Potârnichi, 15.

12 David E. Scherman citat în Antony Penrose. Războiul lui Lee Miller (Londra: Conde Nast Books, 1992), 10.

13 Penrose, Războiul lui Lee Miller, 67 de ani.

14 Articolul original Vogue „Night Life Now" includea și imagini cu Wrens și WAAF care lucrează noaptea.

a apărut atât în Vogue britanic cât și american în 1943, a fost recunoscută de Scherman ca fiind „primul botez al focului" al lui Miller – debutul ei ca corespondent de război.15 Într-o imagine intitulată ATS Searchlight Operators (1943) (fig. 2-2), Miller a fotografiat opt femei de serviciu purtând toate îmbrăcăminte identică, constând din pălării de protecție, paltoane lungi și grele, pantaloni kaki fără formă și cizme cu șireturi. o comparație între femei și animale, sugerând astfel că hainele au devenit un fel de

Fig. 2-2: Lee Miller, ATS Searchlight Operators, nordul Londrei, Anglia, 1943. ©

strat protector în ascunderea lor de gen și identitate. De exemplu, figurile femeilor sunt ascunse deoarece își asumă o identitate animală alternativă. Cu alte cuvinte, pe lângă prezența unui binoclu în jurul gâtului unei femei, a unei alte femei ținând o lanternă și a treia purtând ochelari, șirul de femei, care sugerează o linie de cor suprarealist în timpul războiului, par să-și fi renunțat sau ascuns sexul în spate. hainele lungi fără formă de urs. Descrierea lui Miller sugerează că femeile au adoptat o identitate asemănătoare animalelor ascunzându-se sub hainele de blană. În acest sens, s-ar putea spune că aceste femei au „stratificat", spre deosebire de de-stratificat (deși inevitabil a avut loc și acest din urmă proces), adoptând o uniformă identică, specifică rolului, precum Wrens sau asistentele. în Spitalul 44 de Evacuare.

15 David E. Scherman citat în Penrose, Lee Miller's War, 8.

16 Lee Miller l-a citat pe Richard Calvorcoressi, Portraits from a Life (London: Thames and Hudson, 2002), 82-83.

Operatorii ATS Searchlight pot fi, de asemenea, comparați cu o fotografie pe care Miller a făcut-o în jurul anului 1942, ca parte a unei misiuni în cadrul Serviciului Naval Regal al Femeilor (WRNs sau Wrens), care arată o linie de Wrens care se îndepărtează de cameră către locul lor de muncă. În loc de genți atârnate peste umeri, au căști și huse cu mască de gaz. Uniformitatea aspectului lor este descrisă de Penrose drept „anonimitatea care le învelește individualitatea", o descriere care susține din nou teoria destratizării și ideea de-genderului.17 În timp ce femeile ATS se confruntă cu camera cu anumite elemente de recuzită pentru a se diferenția. între ei (ochelari, binoclu), Wrens mărșăluiesc ca un șir de soldați de jucărie, identici și fără recuzită care să identifice! între ele, mai degrabă ca un produs de pe o linie de asamblare sau poate componenta esențială a unei mașini – în cele din urmă mașina de război. Uniformele le îndepărtează individualitatea și destratificarea a avut loc în înlocuirea genților cu echipament militar standard, nespecific de gen. Cu toate acestea, spre deosebire de reprezentarea în mod obișnuit degradantă a femeilor surrealiste ca obiect, femeile din fotografiile lui Miller, deși au identitatea și sexualitatea lor contestate din cauza schimbărilor de rol necesare, sunt încă prezentate ca contribuitori importanți la război și la egalitate cu bărbatul lor la fel de anonim. omologii. Un exemplu care susține ideea că de-gendering poate crea o identitate anonimă atât a lucrătorilor de sex masculin, cât și a celor bărbați este o fotografie din „Războinicii neînarmați" intitulată A Dying Man - But Saved by Devoted Care (1944). Fotografia, făcută în cortul de operație de la spitalul de evacuare, arată doi medici de sex masculin - unul în haină albă și mască, al doilea demascat și tratând un soldat rănit cu un laringoscop - și trei asistente, toți participând la o resuscitare de urgență. Asistentele își au fiecare identitatea și genul ascunse în spatele baticelor și/sau măștilor chirurgicale care amintesc de femeile din măștile de foc (capitolul unu, fig. 1-6). Doar haina albă (uniforma) indică sexul și rangul medicului de sex masculin în stânga cadrului, iar îndepărtarea măștii și prezența instrumentului medical confirmă sexul (și autoritatea) cadrului central poziționat de al doilea medic. .

Wrens in Camera

Argumentul că fotografiile de război ale lui Miller pot fi analizate ca exemple de documentar suprarealist, precum și încorporând actele de stratificare și

17 Antony Penrose citat în Lesley Thomas și Chris Howard Bailey, WRNS in Camera: the Women 's Royal Naval Service in the Second World War (Phoenix Mili, Gloucestershire: Sutton Publishing, 2000), vii.

destratificarea, poate fi aplicată fotografiilor lui Miller din Wrens in Camera, o publicație care ilustrează munca de război a Women's Royal Naval Service (WRNS).18 Wrens in Caméra, publicat de Hollis și Carter, include 131 de imagini alb-negru ale femeilor. implicat în diferite roluri, de la rolurile tradiționale feminine de menaj și îndatoririle casnice până la pozițiile mai grele mecanice și tehnice de mecanică a aerului și reparații și întreținere. În timp ce colegul scriitor al personalului Vogue Lesley Blanch, care l-a însoțit pe Miller la Greenwich în cadrul misiunii, „a asigurat cititorii că Wrens au avut grijă să arate „frumoși și feminini””, fotografiile lui Miller contestă această afirmație arătând o serie de „■” femei competente pe podul navei lor, urmărind avioanele și discutând cu omologii lor masculini”.19 Deoarece femeile au trebuit să adopte roluri specifice masculine în timpul războiului, nu este surprinzător că Miller a ales să documenteze eroismul acestor femei demonstrând și celebrând schimbările de rol care în cele din urmă a avut efecte socio-politice asupra vieții de zi cu zi. După cum explică Burke, „Cartea își îndeplinește funcția de stimulare a moralului în timp ce onorează, prin mijloace formale, angajamentul subiecților săi cu puterea”.20 În teorie, Wrens în Caméra își atinge rolul de stimulator al moralului poate mai eficient decât a făcut-o Vogue în timpul războiul cu glamour-ul său make-do și promisiunile false într-o perioadă de neliniște și incertitudine socio-politică. Cu toate acestea, deși Wrens in Caméra este astăzi un document intrigant și important din punct de vedere istoric al rolurilor de gen în război, datorită publicării târzii a cărții în 1945, funcția sa în timpul perioadei de război a fost oarecum limitată.

Fotografiile din Wrens in Caméra, însoțite de text scris de KM Palmer, sunt împărțite în nouă categorii precedate de o introducere de către Vera Laughton Mathews, directorul Serviciului Naval Regal al Femeilor. Deși Miller nu a oferit ea însăși narațiunea imaginilor , este probabil că ea ar fi văzut textul înainte de publicarea cărții și ar fi avut un anumit control editorial, ca și în cazul Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire (1941). Prima fotografie inclusă în colecție este o imagine mică, decupată îngust, a figurii unei nave care poartă o coroană, o tunică albă drapată și un șir de perle. Această fotografie unică, fără titlu, a unei figuri oarecum androgine pare să stea ca o reprezentare simbolică a curajului Wrens -

18 Unele dintre fotografii, care au fost făcute în Scoția împreună cu Schermali, au fost publicate inițial ca parte a unui material de patru pagini pentru Vogue intitulat „Seaworthy and Semi-Seagoing”, cu text de Lesley Blanch. Antony Penrose, Viețile lui Lee Miller (New York: Holt, Rinehart și Winston, 1985), 110.

19 Burke, 209.

20 Burke, 217.

coroana reprezentând puterea și autoritatea, tunica care amintește de o statuie grecească clasică, iar perlele simbolizând feminitatea și puritatea. Această imagine este urmată de un portret oficial al comandantului Serviciului Naval Regal al Femeilor, ASR Ducesa de Kent, întruchiparea figurinei și a Wrens înșiși. Acest portret are asemănări cu fotografia de modă anterioară a lui Miller Medium Price Fashion (1940) (vezi capitolul unu, fig. 1-4) în care modelul este pozat cu fața spre dreapta de profil, purtând un costum formal din două piese și ținând o pereche. de mănuși. Cu toate acestea, în timp ce poziția lui Miller a ducesei de Kent pare să reproducă poziția militară a modelului din fotografia de modă, acest portret oficial al unui aristocrat intitulat contrastează cu fotografia de modă a unei femei anonime, lipsită de identitate și, prin urmare, de clasă. Doar ținuta din fotografia de modă sugerează stilul de viață și personalitatea femeii.

În comparație cu fotografiile lui Miller făcute la bateria reflectoarelor ATS și la spitalul de evacuare din SUA, unele dintre fotografiile din Wrens in Camera folosesc inevitabil practici suprarealiste, cum ar fi încorporarea de obiecte, fragmentarea, juxtapunerea și metafora, pentru a produce exemple de documentare suprarealist. De exemplu, într-o fotografie intitulată Ziua ferestrei (1944), Miller a fotografiat un Wren care curăța una dintre „764 de ferestre” la Training Depot, cu textul însoțitor care afirmă că această sarcină a făcut „parte din munca lor casnică de o săptămână” (fig. 2-4).21 În această fotografie, Miller a încadrat Wren într-o fereastră întredeschisă, creând o compoziție în diagonală. Ca în multe dintre fotografiile sale de război, Miller folosește fereastra pentru a încadra subiectul și folosește lumina, umbra și reflexia pentru a da imaginii o calitate suprarealistă. Combinația dintre lumini diagonale sau direcționale și compoziția creativă amintește de ATS Searchlight Operators, în care Miller folosește sursa de lumină pentru a evidenția sau ascunde subiectul. În bateria de reflectoare, David Scherman a folosit o oglindă pentru a reflecta lumina de la reflectorul puternic pentru a ilumina fețele femeilor. Rezultatul este o încorporare creativă a luminii și a fumului pentru a produce o fotografie care documentează frumusețea lirică a scenei — un aer de calm întrerupt doar câteva minute mai târziu, când bateria a fost trasă asupra aeronavelor inamice.22 Importanța rolului jucat de întâmplare . în război și fotografia intră inevitabil în joc aici, mai ales având în vedere momentul fotografiei. Dacă Miller și Scherman ar fi sosit câteva minute mai târziu, oportunitatea fotografiei și atmosfera relaxată ar fi fost pierdute din cauza atacului inamic. Prin urmare, șansa

21 Lee Miller, Wrens in Camera (Londra: Hollis și Carter, 1945), 16.

22 Penrose, The Lives of Lee Miller, 110.

Fig. 2-4: Lee Miller, Window Day: WRNS staționar curățând ferestrele depozitului de antrenament, Anglia, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

iar timpul, intensificat de activitățile de război, devin componente cruciale nu numai în procesul creativ/tehnic, ci și în documentarea femeilor la locul de muncă. În Window Day, ca și fotografiile ei anterioare de modă, Miller ascunde parțial fața subiectului și folosește practica fragmentării în mai multe moduri; de exemplu, capul Wren a fost fragmentat din trunchi de marginea de jos a ramei ferestrei, brațul ei a fost fragmentat în două locuri de banda întunecată din jurul mânecii și de reflexia cadrului ferestrei, iar trunchiul ei a fost fragmentat. fragmentată de brâul de culoare închisă de pe salopetă. Din nou, această utilizare a fragmentării amintește de fotografiile lui Man Ray Blanc et Noir și de portretele sale fragmentate ale lui Miller. Cu toate acestea, în portretele lui Man Ray, Miller se comportă predominant ca „uzurat ca obiect” – modelul unui artist – în timp ce femeile din portretele lui Miller sunt fotografiate ca „uzate ca subiect”, surprinse pe film în scopuri documentare în timp ce își desfășoară rutina zilnică. . Această distincție esențială între interpretările lui Miller și Man Ray asupra masculinului demonstrează efectiv ochiul feminin idiosincratic al lui Miller ca fotograf suprarealist.

Compoziția Window Day este, de asemenea, comparabilă cu una dintre fotografiile anterioare ale lui Miller, inspirate de suprarealism, Portretul spațiului, realizată în Egipt în 1937, în care ea încorporează o ramă sau o oglindă atârnată în diagonală în imagine. Potrivit Patriciei Allmer, Miller a făcut „nenumărate reprezentări ale imaginii cu fereastră”, fotografiend din interior, privind spre interior, ca în cazul Window Day, și contrastând între întuneric

și lumină, așa cum au demonstrat, de exemplu, fotografiile ulterioare ale lui Miller făcute în lagărele de concentrare (vezi capitolul patru, fig. 4-3, de exemplu). Apa de pe spatele unui Wren (1943) (fig. 2-5) este un alt exemplu de vedere „picture-window” cu Miller fotografiend un Wren la lucru din interiorul întunecat al navei. În această fotografie, Miller s-a concentrat pe spatele capului și umerilor unui Wren, din nou compuse pe o diagonală ușoară și priviți prin fereastra unei nave stropite de ploaie. Fotografiarea Wren din spate elimină orice identificare distinctivă care indică faptul că rolul poate fi asumat de orice persoană capabilă, indiferent de sex. Textul însoțitor afirmă: „Cu stropii care zboară pe punți și ploaia care trece pe parbriz, echipajele ambarcațiunilor își lansează lansările în orice vreme”, o descriere care sugerează, de asemenea, că există un element de pericol în sarcină, întărind astfel inevitabilul curaj și curajul unei femei în acest rol.23 Water Off a Wren's Bach este, de asemenea, comparabil cu fotografia cu linia de asamblare a Wrens care se îndepărtează de camera de filmat – fustele lor fiind singurul accesoriu al genului lor. Mai mult, titlul Water off a Wren's Back (deși un efort probabil de colaborare cu Palmer) conține un element de umor și joc de cuvinte - o altă trăsătură suprarealistă - prin înlocuirea „rățeі” cu „wren”. Într-adevăr, atât Window Day cât și Water off a Wren's Back pot fi descrise ca exemple de documentar suprarealist nu numai pentru valoarea lor ca documente istorice informative, ci și pentru motivele suprarealiste - utilizarea inteligentă a jocului de cuvinte, utilizarea

creativă și obscura. de lumină și umbră, practica fragmentării și compoziția neobișnuită sau bizară sau forni care amintesc de lucrări suprarealiste anterioare - toate elementele care au fost încorporate de Miller pentru a forni reprezentări perspicace ale genului și identității.

În Ships at Sea (1944) (fig. 2-6) Miller comentează, de asemenea, efectele războiului asupra rolurilor de gen, fotografiend un semnalizator vizual Wren citind un mesaj de pe o navă care trece. În mâna ei dreaptă, Wren ține un telescop alungit, iar textul însoțitor spune: „Amândoi ochi ca un marinar sunt deschiși când se uită prin telescop”.24 Utilizarea cuvântului „seamanlike” este metaforică în sugestia că Wren este „ ca un marinar” și s-a masculinizat sau de-stratificat. Cuvântul „marinar” ar putea fi folosit și ca un joc de cuvinte cu „sperma”, mai ales când se ia în considerare natura falică a telescopului alungit. Judy Wajcman scrie: „Imaginile sexuale au făcut întotdeauna parte din lumea războiului și atât armata în sine, cât și producătorii de arme exploatează imaginile falice și promisiunea virilității.

23 Miller, Wrens in camera, 63.

24 Miller, Wrens in Caméra, 23.

Fig. 2-5: (stânga) Lee Miller, Water Off a Wren's Back, 1943. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 2-6: (dreapta) Lee Miller, Ships at Sea: A Wren Visual Signaller Reading a Message from a Ship, Milford Haven, Țara Galilor 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

că armele lor sugerează atât de convenabil”.25 Vera Laughton Mathews scrie în introducerea la Wrens in Camera, „... Marina, ca profesie de lucru, este cea mai îndepărtată de femeia dintre orice instituție din lume”.26 Cu siguranță, unele dintre femeile din fotografiile lui Miller au un aspect androgin datorită formalității uniformelor lor și a absenței oricăror straturi feminine și poate că gradul de androginie din aceste imagini poate fi, într-o măsură, aliniat cu opera suprarealistului feminin. artistul și fotograful Claude Cahun, care, conform lui Penrose, a inspirat propria lucrare a lui Miller.27 Ca homosexual, Cahun era cunoscută pentru imaginile ei provocatoare legate de problemele subversive de identitate, gen și sexualitate, predominant ale ei. Ca membru al Association de Ecrivains et Artistes Revolutionaires, o societate care a fost sponsorizată de Partidul Comunist, și ca prieten apropiat al lui Breton, autoportretele lui Cahun au pus la îndoială atitudinea misogină și rolul femeii în cadrul mișcării și societății suprarealiste. în general. Prin munca ei, ca și în fotografia de război a lui Miller, Cahun a devenit și un agent provocator folosind

25 Judy Wajcman, TechnoFeminism (Cambridge: Polity Press, 2004), 96.

26 Vera Laughton Mathews citată în Miller, Wrens in Caméra, viii.

27 Dintr-o conversație cu Antony Penrose la Lee Miller Archives, Farley Farm, Chiddingly, East Sussex, Marea Britanie, 8 aprilie 2004. Miller a adoptat și un aspect androgin ca model pentru Hoyningen-Huene, de exemplu, m Divers, Swimwear by Izod (1930) în care își asumă o imagine în oglindă a colegului fotomodel și fotograf Horst P. Horst.

o combinație de idei artistice și politice pentru a-i inspira munca. De exemplu, când insula Jersey, unde Cahun și iubita ei Suzanne Malherbe (cunoscută și ca artistul Marcel Moore) locuiau din 1937, a fost invadată de germani în 1940, atât Cahun, cât și Malherbe (precum prietenii suprarealisti ai lui Miller, Paul și Nusch Eluard din Paris) a devenit activ în mișcarea de rezistență, luând o poziție antifascistă și folosind propaganda pentru a submina autoritatea forțelor germane. În acest sens, ca și în cazul lui Miller, războiul a devenit o pânză artistică pe care pictura și politica au fost inevitabil îmbinate. Prin urmare, atât Miller, cât și Cahun au fost capabili să se bazeze pe intuiția lor creativă pentru a-și exprima sentimentele personale față de regimul nazist. Whitney Chadwick crede că există comparații directe între aceste două artiste femei. Ea scrie:

În timp ce imaginea lui Miller a fost folosită de suprarealiști bărbați, precum fotograful Man Ray, pentru a contesta idealizarea culturii occidentale a corpului feminin alb în arta vizuală și modă, Calimi a folosit fotografia pentru a contesta noțiunile de identitate sexuală sau de gen fixă, destabilizarea relațiilor subiect-obiect prin intermediul folosirea mascării, mascaradei și deghizării pentru a reprezenta! feminitatea ca fluidă şi imfixată.28

Fotografiile de modă ale lui Miller cu femei în măști de foc și fotografiile ei cu femei mascate în roluri masculine în timpul războiului, prin urmare, susțin utilizarea deghizată de către Cahun (în forma măștilor și uniformelor) pentru a reprezenta feminitatea ca „fluid și nefixat”, în special în vremuri. de razboi.

Navele pe mare ar putea fi considerate suprareale datorită plasării, intenționate sau nu, a obiectelor semnificative în cadru. Telescopul alungit, de exemplu, devine un simbol falic - un penis de substituție în cadrul unui echipaj format numai de femei. În mod alternativ, telescopul poate fi interpretat ca o prelungire a ochiului prin care spațiul devine distorsionat de distanță. Prezența unei jumătăți de ceas pe peretele din spatele Wren-ului amintește, de asemenea, de imaginea ceasului care se topește din picturile fantastice de peisaj ale lui Salvador Dali. Miller ar fi fost conștient de munca lui Dali în timp ce lucra la Paris la începutul anilor 1930, iar Burke confirmă că Miller l-a întâlnit pe Dali de mai multe ori.29 Ceasul cu jumătate de ceas sau ceasul fragmentat din fotografia lui Miller reprezintă timp întrerupt sau timp suspendat, timp ireal care a a înlocuit normalitatea timpului real din cauza războiului. Totuși, ideea

28 Whitney Chadwick, „Claude Calimi și Lee Miller: Problemising the Surrealist Territories of Gender and Ethnicity” m Toni Lester, ed., Gender Nonconformity, Race, and Sexuality: Charting the Connections (Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2002), 142.

29 Burke, 137.

a timpului întrerupt sau suspendat pare să contrazică actualitatea; cu siguranță, timpul este esențial în perioadele de conflict? Sau, poate că timpul tinde să se topească, precum ceasurile lui Dali, când rutina vieții de zi cu zi este înlocuită de imprevizibilitatea vieții militare.

Simbolismul falic al telescopului din Navele pe mare, precum picioarele scaunelor în sus din fotografiile de modă ale lui Miller, demonstrează relația dintre sex și război. De asemenea, o altă imagine inspirată de suprarealism care comentează relația dintre tehnologie și gen este Behind the Sight (fig. 2-7), o fotografie care arată un Wren privind din spatele unui suport de armă. Folosind o compoziție creativă, Miller a fotografiat capul Wren în interiorul vizorului circular poziționat în centrul cadrului.30 Direct deasupra vizorului se află o bară metalică, un mecanism de ghidare a pistolului. În fața suportului pistolului sunt poziționate două mecanisme cilindrice, în adevăratul mod suprarealist, precum sânii de substituție, ridicând astfel întrebări despre rolul sexului și al maternității în război, roluri care sunt inevitabil privite ca o prioritate mai mică.

Fig. 2-7: Lee Miller, Behind the Sight: A Wren Looks Ont from the Gun Mount, Marea Britanie, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

în perioadele de conflict. În mod alternativ, fotografia ar putea reprezenta un militarism al femeilor, întărite la luptă. Ca și în cazul fotografiilor ei anterioare ale sânului tăiat, discutate în capitolul unu, Miller se referă din nou la utilizarea fragmentării de către suprarealiste și la tratarea lor asupra

30 Miller, Wrens in Caméra, 51.

corpul feminin în arta lor. Cu toate acestea, la fel ca multe dintre imaginile lui Miller inspirate de suprarealism, Behind the Sight conține un element de umor care îl face pe spectator să se întrebe ce titlu i-ar fi dat Miller însăși acestei fotografii. De asemenea, este important să luăm în considerare semnificația ochilor și a vederii ca un alt motiv care apare în fotografia lui Miller și modul în care acestea reia ideologia creativă a suprarealistei și utilizarea lor a fragmentării. În Behind the Sight, Wren-ul a fost „orbit” de spița

orizontală de pe vizor care îi taie direct ochii. Prin urmare, sunt comparații directe de făcut între Behind the Sight și modelele în măști de protecție din Fire Masks (1940) (capitolul unu, fig. 1-6), ale căror identificări și viziune au fost ascunse de tehnologia de siguranță, și să Man Ray's Object to be Destroyed (1932) în care a folosit o fotografie a ochiului fragmentat al lui Miller și a atașat-o la un metronom. La fel ca Wren din Behind the Sight, Gallagher compară fotografia lui Miller Fire Masks cu traducerea poetului american HD a „Chorus of the Women of Chalkis” din Iphigeneia in Aulis a lui Eurípides (1386), care spune:

Dacă un zeu ar trebui să stea aici

Nu putea vorbi

La vederea corăbiilor

Circul condus cu corăbii.

Frumusețea asta e prea mucii

Pentru orice femeie.

Îmi este lovită peste ochi.[31]

După cum explică Gallagher, „modelele lui Miller par să privească direct către privitor, dar acea privire directă este mediată de măști concepute pentru a le proiecta... din efectele orbitoare ale armelor. Atât poemul, cât și fotografiile lui Miller interpretează femeile ca subiecți care văd activ, care sunt în același timp expuși pericolelor vederii în timp de război”.[32] Cu toate acestea, măștile și alte forme de echipament facial de protecție, cum ar fi stratificarea asistentelor în Spitalul 44 de Evacuare, ar putea fi interpretat ca mecanisme de siguranță pentru supraviețuire, oferind protecție nu numai de războiul în sine, ci și de feminitatea lor. De exemplu, îndepărtarea straturilor feminine ar putea lăsa femeile vulnerabile fără scutul de protecție pentru a se ascunde în spate. Cu toate acestea, s-ar putea argumenta și că straturile masculine care întăresc inevitabil poziția femeilor în război

31 Traducere HD în Jean Gallagher, Războiele mondiale prin privirea feminină. Carbondale și Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998), 1-2.

32 Gallagher, 2.

înlocuiți straturile feminine. La fel ca măștile lui Janco, purtarea măștilor de către femei și procesul de destratificare creează o putere care transcende genul și inspiră putere și curaj.

Alături de eseul foto „Războinici neînarmați” al lui Miller, Vogue a publicat o fotografie mică a lui Miller purtând o cască de armată

personalizată, împrumutată de la fotograful de armată Don Sykes, care pictase pe ea o vizor cu aspect medieval. Casca cu aspect suprarealist, conform lui Gallagher, reprezintă „atât accesibilitatea la vedere, cât și protecția împotriva vătămării”, la fel ca măștile din Măștile de foc. Cu toate acestea, deși această cască a fost pictată ca un gest plin de umor, Gallagher observă că, „Ca și fotografiile pe care le face, viziera pictată atât invocă și blochează vederea în timpul războiului, atât protejează, cât și dezarmează”.33 Burke comentează, de asemenea, despre felul în care același portret a fost mai târziu. folosit în reclamele Vogue care anunță: „„VOGUE are propriul reporter cu armata Statelor Unite în Franța” – ca și cum amestecul portretului de decor și excentricitate ar transmite perspectiva ei unică”.34 S-ar putea, de asemenea, argumenta că camera lui Miller a acționat ca un tip de mască, o barieră tehnică între fotograf și distrugerile și atrocitățile asistate în timpul războiului. Cu toate acestea, această mască de cameră oferă doar protecție limitată. Contemporanul lui Miller, Margaret Bourke-White, singurul alt corespondent de război din SUA care a fotografiat imagini ale conflictului, își descrie aparatul de fotografiat drept o formă de „alinare”, că „a interpus o ușoară barieră între mine și groaza din fața mea”35. , Burke consideră că „Lee s-a concentrat pe unele dintre aceleași scene [ca Bourke-White, dar] fără această barieră” făcând-o mai vulnerabilă din punct de vedere psihologic.36 De exemplu, fotografiile ei cu Dachau și Buchenwald demonstrează un sentiment de apropiere între Miller și ea. subiect (inclusiv scene de atrocitate), o intimitate care dezvăluie instinctul și curajul lui Miller, recunoscând totodată pericolul de a-și permite să-și renunțe stratul protector, sau bariera, așa cum îl descrie Burke. În timp ce Miller părea să personifice ideea de stratificare a lui Squiers, dezvoltând un nivel de forță pe care unii dintre contemporanii ei bărbați nu l-au avut, mai ales când fotografiau lagărele de concentrare, au existat defecte evidente în acest proces de destratificare. După cum scrie Scherman, „Lee a făcut pozele pe care nu le-am putut face... [Ea era] în al șaptelea cer, făcând o primă cu o magnitudine extraordinară. Nu s-a oprit niciodată să se gândească la ceea ce vedea” – șocul cu siguranță a ajuns din urmă după război.37 Burke adaugă:

33 Gallagher, 85-86.

34 Burke, 224.

35 Margaret Bourke-White citată în Burke, 255.

36 Burke, 255.

37 David E. Sherman citat de m Burke, 260.

Privirea imaginilor compuse ale indescriptibilului îi deranjează pe cei pentru care compoziția formalistă și conținutul îngrozitor sunt în contradicție. În timp ce astfel de telespectatori sunt îndreptățiți să fie deranjați, disconfortul lor poate rezulta din preocupări care nu i-au împiedicat pe fotoreportiști la acea vreme. Lucrând cu viteză maximă

în condiții haotice, Lee a adus în muncă o pasiune pentru dreptate și un ochi minții care au văzut aranjamente de forni semnificative chiar înainte de a fi înregistrate în camera ei. După douăzeci de ani de experiență în teatru, film și fotografie, ea a folosit instinctiv resursele mediului pentru a atrage privirea în imagine — o compoziție mobilizată nu din motive estetice, ci ca un recipient momentan pentru emoții puternice. Ceea ce este și mai deranjant pentru unii este gândul că aceste imagini au fost făcute de a

38 femeie.

După cum remarcă Burkes, imaginile lui Miller despre război nu numai că indică nervii lui Miller în situații ostile și o „pasiune pentru dreptate", ele arată și modul în care aceste fotografii documentare sunt privite printr-un ochi suprarealist pentru a crea o imagine distinctivă și adesea unică, juxtapunând reportajul și arta. produce o imagine de documentar suprarealist. În plus, Burke ne reamintește că aceste fotografii ale conflictului și ale consecințelor sale inevitabile sunt produse de o femeie care, în cele din urmă, a permis să cadă stratul ei protector, făcând-o vulnerabilă fizic și psihologic la ororile războiului.

Concluzie

Prin fotografiile ei care înfățișează rolurile femeilor care au luat parte direct la război, Miller a reușit să capteze puterea și determinarea femeilor care își asumă roluri esențial masculine și să sacrifice, deși pentru scurte, aspecte ale feminității și identității lor feminine prin intermediul proceselor. de „stratificare" și „de-stratificare". De exemplu, Wrens in Camera, scrie Burke, conține portrete care arată „femeile în privat, dar și la locul de muncă — prin lentila uneia a cărei solidaritate cu ele este evidentă".38 39 În imaginile ei, Miller reușește să recunoască unicitatea femeilor. totuși contribuții esențiale la efortul de război, chiar dacă rolurile sociale ale femeilor imediat după război erau foarte îndoielnice. După cum a întrebat la acea vreme editorul Vogue britanic Audrey Withers:

Unde se duc de aici femeile de serviciu și toate celelalte care, fără strălucirea uniformei, au stat la coadă și s-au născocit și au menținut fabricile, casele și birourile în funcțiune? Valoarea lor este mai mare decât

38 Burke, 259-260.

39 Burke, 217.

dovedit: duritatea lor acolo unde era nevoie de rezistență, tacitumitatea lor când se cerea tăcerea, tactul lor, buna dispoziție și conștiința publică a scopului lor, supunerea lor la disciplină, puterea lor asupra mac limes... cât mai mult înainte de o națiune recunoscătoare (sau oricum, bărbații națiunii) uitați ce au realizat

femeile când țara a avut nevoie de ele? Depinde de toate femeile să se asigure că nu există regresie... să meargă mai departe de aici.40

Este evident, prin abordarea ei neconvențională, că Miller a arătat calea în ultimii douăzeci de ani, acționând ca agent provocator pentru a ajuta la remodelarea aspirațiilor femeilor, de la primele ei apariții în Vogue până la acceptarea ei în cercul suprarealist și la rolul ei de una. dintre puținele femei fotografice de război care au raportat din frontiine și fotografiile ei cu femei în război au păstrat dovezile contribuției esențiale a femeilor la efortul de război.

40 Audrey Withers, „The Women Went to War”, British Vogue, iunie 1945.

Capitolul trei

GrimGlory·.

Deconstruind Distrugerea

Între sfârșitul anului 1934 și 1939, Lee Miller a locuit în Egipt cu primul ei soț, omul de afaceri egiptean Aziz Eloui Bey. Deși a produs câteva imagini remarcabile în acest timp, Portretul spațiului (1937) și De la vârful Marii Piramide (c. 1937) fiind două dintre cele mai notabile exemple, Miller a găsit Cairo neinspirator atât din punct de vedere creativ, cât și social. În consecință, în iunie 1939, Miller a părăsit Egiptul, iar Bey, pentru a se alătura iubitului ei Roland Penrose la Londra. După o scurtă călătorie cu Penrose în Franța pentru a vizita prietenii suprarealişti, ei s-au întors în Anglia exact când a fost declarat război. Deși Ambasada SUA a sfătuit-o cu fermitate să se întoarcă în Statele Unite, conform lui Antony Penrose, „Lee a rupt scrisoarea, sigur că următoarea aventură va fi prea bună pentru a fi ratată”.1 Într-adevăr, fotografiile lui Miller cu Blitz-ul de la Londra sunt fără îndoială, unele dintre cele mai creative lucrări din cariera ei fotografică, în special, imaginile ei selectate pentru publicare în Grim Glory: Picture of Britain Under Fire (1941) a lui Emestine Carter sunt o ilustrare a unui reportaj estetizat sau a unui documentar suprarealist, care prezintă o creativitate distinctă. totuși interpretare informativă a unui oraș distrus răvășit de război. Aceste douăzeci și două de fotografii nu numai că înfățișează haosul și distrugerea care asediau Londra în timpul Blitz-ului, ele comentează și relația dintre război și mediul social, cultural și fizic, sugerând asemănări între civilizațiile antice și moderne, arhitectură și artă. Ca și în cazul reprezentărilor sale vizuale subversive ale femeilor și ale rolurilor feminine în timpul războiului, fotografiile lui Miller nu numai că ilustrează natura distructivă și adesea tulburătoare a războiului, dar oferă și observații perspicace, perspicace și adesea pline de umor făcute de o fotografă suprarealistă intenționată să ofere o imagine personală. răspuns prin intermediul camerei ei la natura potențial absurdă a războiului și atrocitățile comise de naziști – un răspuns similar, dar nu ca

1 Antony Peinóse, The Lifes of Lee Miller (New York: Holt, Rinehart și Winston, 1985), 96.

extremă ca cea arătată de dadaiste în timpul primului război mondial. Cu toate acestea, în timp ce fotografiile lui Miller sunt adesea provocatoare din punct de vedere politic în comentariile lor vizuale despre război, ele tind să proiecteze un mesaj personal mai degrabă decât să transmită un atac politic radical asupra convențiilor artei, societății și culturii urmărite de predecesorii ei predominant bărbați. De exemplu, în multe dintre fotografiile sale de război, Miller nu doar comentează despre război, ci și ridică probleme legate de gen, clasă și rasă. Această interpretare socială personală este evidentă în fotografiile ei din Londra de război, cum ar fi Indecent Exposnre (1940) (fig. 3-5), Revenge on Culture (1940) (fig. 3-3) și Piano by Broadwood (1940) (fig. 3-2). Având în vedere această idee, acest capitol se va concentra în mod special pe fotografiile lui Miller Grim Glory, luând în considerare unele fotografii selectate din eseurile foto ale lui Miller „St Malo” și „Through the Alsace Campaign”, realizate în misiune în Europa pentru revista British Vogue în timpul 1944, respectiv 1945. Pentru a arăta cum fotografiile lui Miller despre distrugere pot fi interpretate ca exemple de „documentar suprarealist” datorită utilizării sale creative a subiectului, situației, compoziției și fornii, acest capitol va argumenta că fotografiile lui Miller aplică metodologiile suprarealiste prin încorporarea ei a întâmplării, juxtapunerea și polarizarea. și reprezentarea ei a paraficiilor opuși dintre real și suprareal, trecut și prezent, artă și documentare. Așa cum scrie Leo Meilor despre aceste dualități, „Paradoxul reportajului de război al lui Miller a fost anunțat în titlul cărții ei de fotografii documentare, Grim Glory, adică coexistența mortalității întunecate și exaltarea ideală, ca o vanită baroc”. 2 3

Cel Sumbru și Glorios

Spiritul suprarealismului și dovezile încorporării întâmplării de către Miller în fotografiile sale de război sunt evidente într-o colecție de imagini fotografice care documentează Blitz-ul londonez intitulată Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire? publicat de Lund Humphries în 1941. Întrucât Ministerul Informațiilor a fost înființat la 4 septembrie 1939, a doua zi după război a fost declarat, cu responsabilitate pentru știri și cenzura presei, publicitate la domiciliu și publicitate de peste mări în țările aliate și neutre, toate non- Publicaţiile guvernamentale erau supuse stricte

2 Leo Meilor, „War Joumalism in English”, în Marina MacKay, ed. The Cambridge Companion to the Literature of World War II (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 75.

3 Titlul american al publicației a fost Bloody but Unbowed.

cenzură. Grim Glory nu a făcut excepție și a fost în primul rând un efort de propagandă îndreptat către Statele Unite. Cu toate acestea, cârligul s-a dovedit surprinzător de popular, realizând cinci tipăriri

numai în Marea Britanie și, după cum a scris editorul cărții Emestine Carter în memoriile sale With Tongue in Chic (1974), potrivit unei asistente de magazin cu care a vorbit la acea vreme, „femeile [au] cumpărat-o cu toții pentru a le trimite oamenilor lor de peste ocean pentru a le arăta cât de mult mai rele sunt lucrurile aici decât sunt.”4

Ca un joc de cuvinte suprarealist, poporul britanic aşteptase luni de zile „Războiul fals”, „Războiul plictisit”, „Războiul amuzant” sau „Sitzkrieg”, după cum a devenit cunoscută perioada din septembrie 1939 până în aprilie 1940, până în punctul în care măștile de gaze, întreruperile de curent, adăposturile anti-bombă și evacuările au devenit parte din noul lor mod de viață – s-ar putea spune „suprareal”– 5. Războiul, așadar, a forțat Londra să-și asume o persoană strânge, poporul britanic devenind cei vii. subiecte ale unui tablou în stil George Grosz. După cum scrie Carolyn Burke:

Până în octombrie, londonezii luau cu pasul lor aspectele din ce în ce mai suprareale ale Sitzkrieg-ului. Au acoperit ferestrele cu benzi de hârtie maro, au instalat adăposturi „Anderson” (numite după ministrul securității acasă) în grădină, dacă au avut unul și, dacă nu, s-au pregătit pentru Blitz cu dopuri de urechi emise de guvern. Semnele care spuneau TO THE TRENCHES arătau drumul către piguri din Hyde Park. Până în noiembrie, când ceața a acoperit orașul, lanternele erau rare; țigările au oferit o sursă de lumină binevenită. Oamenii s-au ciocnit unul de altul; pietonii şi-au găsit drumul spre casă prin intermediul unor linii albe de pe borduri şi stâlpi de poartă.6

Toate aceste aspecte, create de ceea ce contemporanul lui Miller de la Vogue, Cecil Beatón, a numit „legile blasf”, care s-au adăugat la natura haotică a Blitz-ului, și au fost aceste aspecte pe care Miller a ales să le surprindă în fotografiile sale Grim Glory. . Într-o vizită la Londra pentru a fotografia Biserica St Giles, avariată de bombe, Cripplegate, Beatón, care și-a publicat propria carte despre obiectivele mici din Londra bombardată, intitulată History Under Fire (1941), a oferit o relatare detaliată a scenei în jurnalul său. înregistrare din 30 august 1940:

M-am minunat de ciudatenii raidurilor aeriene și de legile insondabile ale exploziei. Aripi de heruvimi împrăștiați și trandafiri de piatră erau împrăștiate – plăci întregi memoriale din marmură sculptată fuseseră aruncate în aer pe lățimea bisericii și zăceau nedeteriorate. Întreaga fațadă a pustiei

4 Emestine Carter, With Tongue in Chic (Londra: Michael Joseph, 1974), 57.

5 Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), 200.

6 Burke, 201.

Sediul de afaceri de vizavi a fost distrus, iar statuia lui Milton fusese răpită de pe soclu. Cu toate acestea, stâlpul era drept, fără geam rupt.7

Cu toate acestea, spre deosebire de combinația adesea spirituală și intrigantă de imagine și text din Grim Glory, History Under Fire este o publicație mai lungă, destul de mai înfundată, cu o narațiune istorică clocventă oferită de scriitorul James Pope-Hennessy; iar cele cincizeci și două de fotografii ale lui Beatón, multe cu o viziune artistică similară cu cele ale fotografiilor lui Miller Blitz, sunt presărate cu reproduceri ale gravurilor vechi și fotografii ale agențiilor de presă ale chincilor deteriorate din Londra înainte de bomba.8 John Taylor susține că, spre deosebire de fotografiile lui Miller din Grim Glory, fotografiile lui Beatón par a fi de o importanță secundară față de textul lui Pope-Hennessy. El crede că cartea reflectă hotărârea lui Pope-Hennessy de a se ridica peste dovezile documentare ale imaginilor și dovezile ochilor lui, în încercările sale de a restaura Londra prin scriere și amintire... fotografiile erau texte vizuale care erau contrazis literalmente de ceea ce a scris autorul".9

Includerea „legilor exploziei" în opera ei a fost pentru un suprarealist precum Miller „nu atât de insondabilă, cât de eliberatoare", o oportunitate unică pentru un artist de a crea ceva inspirator din punct de vedere estetic al devastării.10 După cum adaugă Burke, „prin distrugând unele ținte și cruțându-le pe altele, bombele au creat minuni în mijlocul haosului — de parcă Magritte sau Dali ar fi refăcut peisajul".11 Acolo unde stătuse o clădire cândva, era acum doar un cadru metalic stricat care nu sprijină altceva decât aer — sau era o sculptură de fier enormă, complexă, care se întinde spre cer? În zona rurală bavareză în care a călătorit Miller, o armată de statui din terenul Schloss Linderhof fusese ascunsă sau capturată sub plase de camuflaj pentru a le proteja de bombardamente — sau era un peisaj suprarealist care amintea de ceva creat în mintea lui Yves. Tanguy? Pentru un fotograf ca Miller, potențialul creativ al acestor scene era nesfârșit. Suprarealistul britanic Julian Trevelyan a remarcat în autobiografia sa din 1957, Indigo Days, că „a devenit absurd să compun confecții suprarealiste când explozivii puternici puteau face acest lucru mult mai bine și când soldații germani cu arme Tommy coborau din nori cu parașute îmbrăcați ca

7 Cecil Beatón, The Years Between: Diaries 1939-44 (Londra: Weidenfeld și Nicolson, 1965), 37.

8 John Taylor, A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination (Manchester și New York: Manchester University Press, 1994), 193.

9 Taylor, Un vis al Angliei, 194.

10 Burke, 205.

11 Burke, 205.

călugăriţe. Viața ajunsese din urmă cu suprarealismul sau suprarealismul cu viața și, pentru un moment amețitor, noi în Anglia am trăit mișcarea irațională până la moarte”.12 În legătură cu opera lui Miller, Katherine Slusher adaugă:

Lumea s-a răsturnat brusc cu susul în jos, iar ochiul ei suprarealist a fost instrumentul perfect pentru a înțelege nebunia războiului. La fel ca munca sa anterioară la Paris, Lee a adaptat tehnica suprarealistă a objet trouvé (obiect găsit) la tărâmul fotografiei și a folosit imaginea trouvée pentru a explora străzile Londrei. Alegerea ei de obiecte, scene și evenimente au fost juxtapuneri sardonice ale realității transformate a vieții în circumstanțe ireale.13

Emestine Carter l-a întâlnit pentru prima dată pe Miller la începutul anilor 1930 la un film din New York cu „Le Sang D'un Poète” (Sângele unui poet) de Jean Cocteau, în care Miller fusese superb turnat ca o statuie. Carter își amintește în memoriile ei că au reușit imediat. Ei „au văzut ochi în ochi pe ciudățenii și frumusețea uluitoare, precum și ororile Blitz-ului”, și a fost soțul lui Carter, Jake Carter – căruia „genunchiul pliabil” a dus la postul său la Ministerul Informațiilor – cel care a sugerat că Miller și Carter colaborează la o carte a Blitz-ului.14 Cu o prefață a influentului american Edward R. Murrow, Grim Glory a inclus fotografii care înfățișează scene de distrugere, vitejie și determinare, realizate de un grup de fotografi din care Miller a fost cel mai important. contributor principal. În fiecare dintre aceste reprezentări de fotografii individuale ale vremii, efectele bombardamentelor au creat un forni specific care a fost apoi surprins de Miller ca subiect de fotografie, prezentând adesea nuanțe suprareale, cum ar fi capturarea mărcii companiei Gas Light & Coke Company. , domnule Therm, în forma unui geam spart. Acest subiect, sau obiect, este rezultatul întâmplării sau întâmplării, pe care Miller a identificat-o cu ajutorul ochiului ei suprarealist. Hai Foster notează că de-a lungul istoriei artei, „obiectele” au fost înlocuite cu „sculptura”, permițând, prin urmare, obiectului găsit de zi cu zi să capete o identitate alternativă și să devină artă aproape instantaneu, la fel ca în cazul lui Picasso.

12 Julian Trevelyan, Indigo Days: Art and Memoirs of Julian Trevelyan (Aldershot: Scolar Press, 1996), 80.

13 Katherine Slusher, Lee Miller și Roland Penrose: The Green Memories of Desire (Munich, Berlin, Londra și New York: Prestei, 2007), 55.

14 Emestine Carter notează: „Cartea a fost concepută (și i s-a acordat o alocare de hârtie) ca un efort de propagandă îndreptat către SUA, dar spre surprinderea noastră a intrat în cinci tiraje în această țară”. Carter, With Tangue in Chic, 56-57.

Aceeași idee se aplică și pentru suprarealistul Hans Bellmer, o serie de interpretări tulburătoare ale fornii iemale construite din părți

separate de doli pubescente produse la mijlocul anilor 1930. Foster scrie că „manechinul evocă refacerea corpului”, în special corpul feminin.16 Cu toate acestea, în raport cu fotografiile lui Miller, poate că manechinul evocă și fragmentarea corpului uman în lagărele de concentrare. Aceste piese din plastic, dar șocant de realiste, sunt redate ca obiecte atunci când sunt fragmentate în piese individuale, dar sunt prezentate ca sculptură atunci când sunt aranjate într-un singur forni creative. Asemenea molozului din fotografiile lui Miller, constând din fragmente independente de clădiri sparte sau bunuri, piesele sunt reunite de artist pentru a forma un întreg subiect, de exemplu, în forni-ul unui colaj, o sculptură sau în cadrul unei camere. . Aceste piese individuale devin apoi fuzionate și interpretate ca o singură piesă de sculptură sau, în cazul lui Miller, un subiect de fotografie. Cu toate acestea, piesele individuale ar putea fi identificate și ca art. De exemplu, mașina de scris Remington Sileni a lui Miller (fig. 3-1) și pianul Broadwood (fig. 3-2) sunt obiecte care au fost separate de împrejurimile lor inițiale prin legile exploziei și ulterior fotografiate ca piese de sculptură sau „artă de război”. ”.

Acest proces creativ în fotografiile lui Miller și încorporarea ei de objets trouvés are, de asemenea, o conotație similară cu picturile suprarealiste ale lui Joan Miró, care a explicat: „Mai degrabă decât să-și propun să paine ceva...! începe să pictez și pe măsură ce pictez tabloul începe să se afirme sau să se sugereze sub pensula mea. Forni devine un semn pentru o femeie sau o pasăre pe măsură ce lucrez. Prima etapă este liberă, inconștientă”.17 Pe aceleași direcții, în timp ce Miller căuta oportunități de fotografiere pe care să le surprindă, unele scene ar începe să sugereze sens printr-un anumit forni întâmplător sau prin plasarea unui anume obiect întâmplător, care, la rândul său, ar putea deveni un semn sau chiar, în tradiția suprarealistă, un joc de cuvinte. În Eggceptional Achievement (1940), de exemplu, Miller a fotografiat două gâște cu aspect mândru, pozate în fața unui balon mare de baraj împământat.18 Miller nu a folosit doar jocul de cuvinte în titlu, dar a folosit și plasarea întâmplătoare a gâștelor și a balon pentru a sugera cu umor că păsările au depus „ou” uriaș. Într-adevăr, legenda de sub fotografie spune: „Gâștele

15 Hai Foster, Compulsive Beauty' (Cambridge, MA și Londra, Anglia: The MIT Press, 1993), xv.

16 Foster, Frumusețea compulsivă’, 126.

17 Jean Miró citat în CWE Bigsby, Dada and Surrealism (Londra: Methuen, 1972), 67.

18 Emestine Carter, ed. Grim Glory: Pictures ofBritain Under Fire (Londra: Limd Humphries, 1941), piate 104.

that laid a silver egg”, o serie de fraze care oferă genul de imagini textuale care să susțină viziunea suprarealistă a lui Miller. Cu toate acestea, includerea sârmei ghimpate în prim-planul imaginii oferă o interpretare mai întunecată – sârma acționând ca o reprezentare

simbolică a închisorii sau capcanei și amintește de fotografiile îngrozitoare ale Margaret Bourke-White ale deținuților din Buchenwald care privesc din spatele gardurilor similare de sârmă ghimpată. .

Eggceptional Achievement este doar un exemplu al utilizării de către Miller a umorului noir și jocului de cuvinte, cuplat cu un sentiment mai profund de umor (cu includerea sârmei ghimpate), caracteristici care l-au determinat pe Roland Penrose să noteze că „ochiul ei pentru un amestec suprarealist de umor și horror was larg open.”[19] Cu toate acestea, utilizarea creativă de către Miller a obiectului întâmplător și practica fragmentării are ca rezultat adesea o pierdere a identității din cauza aleatoriei sau a naturii fragmentate a subiectului. Cu alte cuvinte, obiectul sau fragmentul a fost redus, a pierdut controlul sau puterea din cauza „legilor exploziei” și trebuie reconstruit sau reformat de artist în altceva pentru a-și recâștiga un sentiment de identitate și control. Multe dintre obiectele sau fragmentele din fotografiile lui Miller și-au recâștigat, prin urmare, o identitate nouă sau alternativă - de artă sau sculptură, de exemplu - prin surprinderea de către Miller a acestora prin obiectivul camerei sale. Această transformare a identității demonstrează utilizarea hibridizării de către Miller în producția de documentare suprareale - localizarea obiectelor produse sau rezultate din război și transformarea lor în artă. Fotografiile lui Miller folosesc obiecte întâmplătoare sau întâmplătoare plasate, aranjate sau construite adesea de război, dezvăluind dragostea suprarealismului pentru juxtapuneri ciudate sau evocatoare și, în multe privințe, Miller își folosește aparatul foto în încercare pentru a păstra o cultură pierdută sau deteriorată în fotografiile ei prin selecția ei. a obiectelor individuale care simbolizează diferite aspecte ale culturii respective. Rezultatul este o serie de imagini care acționează ca amintiri vizuale ale trecutului.

Remington Sileni (1940) (fig. 3-1), de exemplu, înfățișează o mașină de scris stricat, care, în mod ironic, a fost redusă la tăcere de bombardamentele de la Londra, așa cum au fost atât de mulți scriitori și intelectuali în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Antony Penrose scrie: „Ochiul lui [Miller] era suprarealist și poetic, văzând în fiecare imagine o afirmație care putea fi interpretată la mai multe niveluri. La suprafață, imaginea intitulată Remington Sileni poate fi a unei mașini de scris dezamăgite; subliminal, mașina spulberată atinge un eseu clocvent despre asaltul războiului asupra culturii” – la fel cum a făcut Miller în eseurile ei foto de război pentru Vogue.

19 Roland Penrose citat în Burke, 205.

20 Antony Penrose citat în Slusher, 56.

natura războiului, așa cum a făcut-o însăși Miller în forma ei de scriitoare, din punct de vedere istoric, mașina de scris a fost adesea comparată cu tehnologia războiului în sine, în special, mitralieră. Producătorii E. Remington & Sons aveau

Fig. 3-1: Lee Miller, Remington Sileni, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

inițial au fost producători de arme în Ilion, New York, înainte de a-și transfera producția către mașini de scris și de a profita de o oportunitate de piață la mijlocul secolului al XIX-lea.21 Într-o piesă din 1941 de Jean Cocteau, intitulată La Machine À Ecrire (Mașina de scris), dramaturgul „ „Își imaginează vinovatul la lucru la mașina ei de scris, țintind și acționând mitralieră” și descrie mașina de dactilografiere drept „cea mai murdară și mai ieftină dintre toate armele”.22 După cum scrie Friedrich A. Kittler, „Mașina de scris a devenit o mașină discursivă”. -pistol. O tehnologie a cărei acțiune de bază nu întâmplător constă în lovituri și declanșatoare, se desfășoară în etape automate și discrete, la fel ca transportul munițiilor într-un revolver și o mitralieră....”23 Kittler mai notează că „reporterii de război erau echipați numai cu mașini de scris. , și în special cel mai adesea cu mașini de scris de călătorie disponibile în comerț”, dispozitive portabile de scris destinate surprinderii acțiunii în mișcare. Kittler sugerează, așadar, că războiul corespunzător așa cum a folosit Miller

21 Wilfred A. Beeching, Century of the Typewriter (Boumemouth, Dorset, Anglia: British Typewriter Muséum Publishing, 1974), 152.

22 Jean Cocteau citat în Friedrich A. Kittler, Gramophone, Film, Machinewriter, trad. Geoffrey Winthrop-Young și Michael Wutz (Stanford, California: Stanford University Press, 1999), 192.

23 Kittler, 190.

mașina de scris ca armă pentru a ataca inamicul cu cuvinte prin descrierea și înregistrarea scenei de război; iar pe lângă mașina de scris, Miller avea o a doua armă, probabil mai puternică, pentru a ataca cu imagini vizuale – aparatul de fotografiat.24

Distrugerea mașinii de scris, așa cum este interpretată de Miller în Remington Sileni, ar putea acționa și ca o metaforă pentru ceea ce Kittler descrie ca fiind deconstrucția unui potențial război de gen, „visul german al bărbaților ca funcționari publici și al femeilor ca mame”, o atitudine. ceea ce sugera că femeile ar trebui să rămână acasă, mai degrabă decât să se implice în locuri de muncă în mod tradițional masculine, de exemplu, ca funcționari sau dactilografe.25 Este probabil o ironie, atunci, că distrugerea sau defectarea mașinii este fotografiată de o femeie cu forniță . de tehnologie considerată, de asemenea, a fi un instrument masculin și, cu 95,6% dintre toți stenografii și dactilografii din Statele Unite fiind femei până în 1930 (o creștere de la 4,5% în 1870 și 80,6% în 1910)26, este potrivit ca o femeie. fotograful a ales să surprindă această scenă.

În Remington Sileni, Miller a selectat un singur obiect (o mașină de scris) ca un fragment dintr-o compoziție care implică un amestec de

întâmplări și întâmplări determinate; războiul a determinat compoziția, în timp ce Miller a descoperit-o dând din greșeală obiectul poziționat din neatenție într-o grămadă de rabbie. Penrose scrie: „Cele mai simple lovituri sunt adesea cele mai clare; ele sunt fotografii care poartă un trath care nu poate fi articulat în nici un alt mod”.27 Deși există inevitabil un element de „trath” în fotografia lui Miller, imaginea este, de asemenea, supusă interpretării de către privitor. De ce a făcut Miller la mașina de scris pentru a fotografia? Ce încerca ea să spună făcând asta? În ceea ce privește semnificația mașinii de scris în artă, compozitorul dadaist Erik Satie a folosit sunetul de clic al tastelor mașinii de scris în compoziția sa muzicală Parade în 191728 pentru a compara tastatura mașinii de scris cu cea a unui pian, iar André Breton kepi un test de mașină de scris. jurnal al folosirii lui a mașinii de scris. Observațiile lui Breton de mai jos sugerează o alianță strânsă între mașină și practica suprarealistă a automatismului:

a 24-a zi. Mâinile și degetele devin în mod clar din ce în ce mai flexibile și mai adepte. Schimbarea care se desfășoară acum, pe lângă creșterea flexibilității, este în a învăța

24 Kittler, 192.

25 Kittler, 195.

26 Din Biroul Recensământului din SUA, citat m Kittler, 184.

27 Antony Penrose, ed. Războiul lui Lee Miller (Londra: Conde Nast Books, 1992), 103.

28 Fag, 34.

localizați cheile fără să așteptați să le vedeți. Salut cu alte cuvinte, este locație după poziție.

a 25-a zi. Locația (musculară, etc.), leder și asocieri de cuvinte sunt acum în curs de automatizare.

a 38-a zi. Astăzi m-am trezit nu de puține ori izbitor de scrisori înainte de a fi conștient că le văd. Ei par să se fi perfecționat chiar sub nivelul conștiinței.29

În citatul său, Breton descrie „Asocierile de metri și cuvinte” create la mașina de scris ca fiind practica creativă a automatismului – un aspect important al procesului suprarealist. Prin urmare, el sugerează că abilitatea subconștientă de a crea cuvinte fără a localiza în mod conștient literele pe mașină emulează practica suprarealistă. În primul său manifest din 1924, Breton oferă definiția sa a automatismului în cadrul conceptului de suprarealism. El scrie:

SUREALISM, n. Automatismul psihic în starea sa pură, prin care se propune să se exprime – verbal. prin intermediul cuvântului scris sau

în orice alt mod - funcționarea reală a gândirii. Dictată de gândire, m absența oricărui control exercitat de rațiune, scutit de orice preocupare estetică sau morală.30

Misiunea suprarealistă a intenționat, de asemenea, să afecteze psihicul uman prin crearea unei mai bune înțelegeri a inconștientului prin explorare artistică. Acest demers, potrivit lui Breton în al doilea Manifest din 1930, a încercat să „provoce, din punct de vedere intelectual și moral, un atac de conștiință, de cel mai general și serios tip, și că măsura în care aceasta a fost sau a fost nerealizat singur poate determina succesul sau eșecul său istoric”.31 Prin urmare, în calitate de corespondent de război folosind o mașină de scris, precum și un aparat de fotografiat, Miller își transfera experiența suprarealistă nu doar fotografiei, ci și scrisului, adoptând acest proces de automatism. care, ca urmare, a contribuit la producerea ei de documentare suprarealiste în forma de eseuri foto.

În Piano de Broadwood Miller încorporează din nou descoperirea întâmplătoare a unui obiect într-o operă de creație, de data aceasta un instrument muzical (fig. 3-2). Pianul, cândva „instrumentul social prin excelență... un semn de burghez

29 André Breton citat în Kittler, 205.

30 André Breton, Manifestele suprarealismului, trad. HR Lane și R. Seaver (Ami Arbor: The University of Michigan Press, 1969), 26.

31 Breton, Manifestele suprarealismului, 123.

prosperitate”,32, ca și mașina de scris, a fost redusă la o bucată de moloz – o altă victimă a Blitz-ului. Pianul de Broadwood este, de asemenea, un exemplu de reconstrucție a identității, prin care un obiect sau un fragment și-a pierdut identitatea inițială – a suferit un proces de „de-stratificare” – fiind inutil sau separat de întregul său original. Cu toate acestea, în timp ce mașina de scris și-a pierdut o parte a identității, fiind îndepărtată din mediul său anterior - de exemplu, de unde provine și cui aparținea? - pianul își păstrează un element din identitatea anterioară datorită supraviețuirii plăcuța producătorului, informând privitorul despre existența sa anterioară. Pianul afișează un fost identificator, care indică faptul că a fost produs de John Broadwood & Sons, una dintre cele mai vechi și mai prestigioase companii de piane din lume. Firma făcuse instrumente pentru unii dintre cei mai mari și mai influenți muzicieni și compozitori ai lumii, cum ar fi Mozart, Haydn, Beethoven și Lizst, și pentru regalitatea, inclusiv Regina Victoria și viitoarea Regina Elisabeta a II-a. Prezența plăcii transformă, de asemenea, obiectul într-un artefact comercial care ilustrează diversele relații dintre afaceri, tehnologie și război într-un mod comparabil cu ready-made-urile lui Marcel Duchamp. Burke descrie

Fig. 3-2: Lee Miller, Pian de Broadwood, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

32 Jacques Barzun citat în Arthur Loesser, Men, Women and Pianos (New York: Simon and Schuster, 1954), viii.

obiectul zdrobit ca „o mărturie elocventă într-un moment în care sirenele plângătoare și bombardierele zgomotoase compuneau muzica de noapte a Londrei".33 Henry Moore a descris noaptea în Londra în timpul Blitz-ului ca fiind „ca o altă lume – zgomotul este îngrozitor și totul pare să fie. să treacă imediat peste propriul loc mic – iar irealitatea este aceea a exagerării ca într-un coșmar".34 În același timp în care Miller fotografia pianul, Roland Penrose se angaja într-o serie de picturi întunecate înfățișând zgomotele războiului. ca instrumente muzicale, cum ar fi includerea sa a unei viori în Black Music (1940), care este „transformată într-o mască a morții ca un craniu, cu cuțite care ies din gâtul instrumentului".35 După cum scrie Penrose:

Era zgomotul bombardaient noaptea. A fost atât de copleșitor încât am simțit că este munca necruțătoare a demonilor, așa că, pentru a-i face mai puțin terifianți, am încercat să-i văd ca un grup de muzicieni. Păreau mai puțin amenințătoare așa. Arta obositoare a omului primitiv mi s-a părut întotdeauna că făcea exact asta – transformând frici intangibile hidoase în artă care ar putea încă să ne sperie, dar o putem vedea și atinge, astfel încât să devină mai înțeles.36

Poate că Miller, la fel ca Penrose, a văzut și semnificația artistică a unui instrument muzical, indiferent dacă este surprins într-o fotografie sau într-o pictură, ca pe o modalitate de a înțelege nebunia conflictului.

Pe lângă semnificația artistică a pianului și utilizarea creativă a unui instrument muzical pentru a înțelege războiul, semnificația socială și culturală a obiectului este, de asemenea, fundamentală. Plăcuța de identificare a pianului, de exemplu, amintește privitorului de o perioadă mai plină de farmec dinaintea războiului, când pianul ar fi fost o componentă esențială în salonul grandios sau în salonul unei case private, sau poate situat într-un foaier luxos al unui hotel din Londra pentru a distreaza oaspetii. Prin urmare, în fotografia ei, Miller reflectă asupra statutului și rolului social și cultural al pianului în societatea clasei de mijloc la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Până în anii 1840, aproximativ 2.500 de piane pe an erau în producție la fabrica Broadwood din Horseferry Road, Westminster, făcând compania printre cei mai mari doisprezece angajatori de forță de muncă din Londra.37 Cu toate acestea, rolul pianului, din producție

33 Burke, 206.

34 Henry Moore citat în Julian Andrew, London 's War: The Shelter Drawings of Henry Moore (Londra: Lund Humphries, 2002), 38.

35 Slusher, 56.

36 Roland Penrose citat în Slusher, 57.

37 Site-ul web John Broadwood and Sons, http://www.broadwood.co.uk/histoiy.htmi.

a instrumentului la consumul de interpretare muzicală, a fost contestată în cursul secolului al XX-lea, în primul rând de fonograful anterior Primului Război Mondial, iar apoi de introducerea radioului în anii 1920. Prin urmare, Piano de Broadwood, ca și Remington Sileni, nu arată doar distrugerea unei piese de tehnologie, ci semnifică și declinul social și abandonarea temporară a unei recreări interne și a tradiției clasei mijlocii - fcatiircs de modernitate pe care războiul le-a arătat latura distructivă. de.

Dintr-o perspectivă artistică, atât Remington Sileni, cât și Piano de Broadwood seamănă cu obiectele aleatorii folosite de Duchamp și Man Ray pentru ready-made-urile lor – compară, de exemplu, utilizarea creativă de către Duchamp a urinai în Fountain (1917/1964) și încorporarea lui Man Ray a o serie de umerase zburătoare în Obstrucție (1920/1964). Cu toate acestea, în timp ce ideea lui Duchamp a fost, potrivit lui Matthew Gale, să facă o selecție de articole care trebuiau în primul rând „să fie „an-estetice" - obiecte lipsite de valoare estetică potențială - pentru a se proteja de noțiuni convenționale de frumusețe", imaginile lui Miller nu respectați aceste linii directoare stricte și permiteți artei și obiectului să se juxtapună.38 În timp ce obiectul lui Man Ray, La Cadeau (1919), de exemplu, a stabilit cum un obiect poate fi prezentat ca un cadou și totuși considerat inutil dacă are o linie de degetul mare. lipite de bază, obiectele lui Miller au fost deja inutile de război și nu de artist. Obiectele lui Miller simbolizează și forme de artă – literatura (mașină de scris) și muzica (pian) – distruse de tehnologia războiului (și în cazul pianului, afectate tot de progresul tehnologiei muzicale). Penrose descrie tehnologia războiului drept „sclavul frumos" – ceva incredibil, dar manipulator sau manipulator și, prin urmare, un exemplu al teoriei lui Breton despre frumusețea convulsivă datorită juxtapunerii contrariilor conflictuale. o lucrare care folosește elemente de contradicție și polarizare și adunând împreună mașini funcționale care nu pot funcționa, Miller a fotografiat mașini care nu mai sunt utilizabile, care au fost sparte sau considerate inutile de război și progresele tehnologice. După cum explică Penrose, „... sclavul frumos și ascultător poate deveni atât un monstru, cât și un tiran; mașina, și-a dat seama Omul, devine periculoasă când i se acordă o reverență nejustificată".40

În Remington Sileni and Piano de Broadwood Miller comentează în continuare relația dintre artă și mașină și semnificația rolurilor de gen în utilizarea celor două mașini. Kittler citează doi economiști germani scriind în 1895:

38 Matthew Gale, Dada and Surrealism (Londra: Phaidon, 1997), 100.

39 Roland Penrose, May Ray (Londra: Tirâmes și Hudson, 1975), 17.

40 Penrose, Man Ray, 18 ani.

Astăzi, dactilografa a evoluat într-un fel de tip: este în general foarte solicitată și este regina conducătoare în domeniu nu numai în America, ci și în Germania. Poate fi o surpriză să găsești o utilizare practică pentru ceea ce a devenit o adevărată ciumă în toată țara, și anume, lecțiile de pian pentru fete tinere: dexteritatea rezultată este foarte utilă pentru funcționarea mașinii de scris. Tastarea rapidă pe ea poate fi realizată numai prin folosirea cu îndemânare a tuturor degetelor. Dacă această profesie nu este încă la fel de profitabilă în Germania precum este în America, se datorează infiltrării unor elemente care îndeplinesc mecanic meseria de dactilograf, fără nicio abilitate suplimentară.41

Ceea ce sugerează Kittler în citatul de mai sus este că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mașina de scris a înlocuit în mod inevitabil pianul pentru femei, deoarece, datorită pregătirii lor muzicale, acestea deveniseră operatorii naturali ai mașinii de scris cu tastatura în stilul pianului. scoaterea notelor muzicale fiind înlocuită cu atingerea literelor. Prin urmare, în timp ce Kittler comentează asupra asemănării și relației inevitabile dintre pian și mașina de scris, el subliniază, de asemenea, relația dintre artă și tehnologie și, prin urmare, indică faptul că era posibil ca femeile să stăpânească ambele mașini. Deși au existat încă încercări inevitabile de a slăbi rolul femeilor la locul de muncă la sfârșitul secolului al XIX-lea, organizații precum Asociația Creștină a Tinerelor Femei din Statele Unite au încurajat femeile să se formeze ca dactilografe, ceea ce a dus la o emancipare a femeilor care iau pe ceea ce au fost anterior rolurile masculine de secretare și funcționari. Înainte de a muri în 1890, Christopher Latham Sholes, inventatorul american care a dezvoltat mașina de scris, a fost citat spunând: „Simt că am făcut ceva pentru femeile care au trebuit întotdeauna să muncească atât de mult. Acest lucru le va permite să-și câștige mai ușor existența... orice am simțit în primele zile ale valorii mașinii de scris, este evident o binecuvântare pentru omenire, și în special pentru femeie”.42 Cu toate acestea, au existat beneficii ambigue. pentru femeile care au devenit dactilografe. Pe lângă angajare, munca a fost mai degrabă repetitivă și subordonată și, ca urmare, bărbații au lăsat locurile de muncă de dactilografiere în seama femeilor din cauza declinului statutului său odată ce femeile au început să se mute în acea zonă de lucru. În schimb, fotografiile lui Miller sugerează că războiul ar putea distruge și astfel de stéréotipuri, iar în haos, femeile ar fi capabile să se redefinească. La fel ca femeile dactilografe, a fost, de asemenea, esențial pentru Miller, ca femeie care a înțeles deja tehnologia fotografiei și a aplicat-o la propria ei artă, să dezvolte dactilografia necesară.

41 Kittler, 194-195.

42 Christopher Latham Sholes citat în Beeching, 35.

abilitățile necesare pentru a deveni un corespondent de război și un scriitor de succes la aproape cincizeci de ani după moartea lui Sholes.

Interesul și cunoștințele lui Miller față de arta clasică și mitologia antică sunt evidente de-a lungul lucrării sale fotografice, aducând împreună vechiul și noul, vechiul și modernul, trecutul și prezentul. Răzbunarea asupra culturii (fig. 3-3), de exemplu, înfățișează o statuie a unei figuri feminine care zace printre rabi, indicând probabil mânia lui Miller față de soldații germani care violau femei civile în timp ce bărbații se mutau dintr-un sat în altul.43 Figura, probabil o zeiță romană sau greacă și cândva un simbol de mare frumusețe, a fost aruncată de pe piedestalul ei și redusă la un alt obiect întâmplător printre ploi, precum mașina de scris și pianul Broadwood. În acest sens, sculptura a devenit un obiect care a fost apoi transformat din nou într-o piesă de artă prin intermediul camerei lui Miller, simbolizând astfel renașterea artei și, într-adevăr, emanciparea femeilor care au adoptat roluri masculine în timpul războiului. De asemenea, este posibil ca Miller să fi văzut unele asemănări între ea și statuie - Miller fusese turnată ca un stadion readus la viață în filmul lui Cocteau din 1930, Le Sang d'un Poète. Patricia Allmer comentează că Revenge on Culture ar putea fi interpretată ca „un autoportret ironic",44 deoarece se poate face o legătură mai emoționantă între fotograf și obiect atunci când considerăm că însăși Miller a fost violată la vârsta de șapte ani de către un ruda unui prieten de familie.45 Această experiență traumatizantă, care a supus-o unui tratament medical dureros, a avut repercusiuni de durată pe parcursul vârstei sale adulte. În timpul ședințelor cu un psihiatru în urma violului, Miller, în vârstă de șapte ani, a fost încurajat să vadă sexul și dragostea ca două acte complet nelegate. Prin urmare, este posibil ca acest incident traumatizant din copilărie să fi jucat un rol semnificativ în implicarea ulterioară a lui Miller în suprarealism, lăsând-o, conform lui Penrose, „dezasociată emoțional".46 Burke crede că promiscuitatea ei sexuală în timpul vieții sale de adult indică faptul că Miller „nu s-a trezit niciodată complet. din coșmarul ei [și] daunele aduse eului ei de șapte ani au rămas cu ea, chiar dacă mai târziu și-a folosit capacitatea de a

43 Potrivit lui Penrose. Revenge on Culture a fost reprodusă de mai multe ori, chiar și a apărut pe prima pagină a unui ziar arab. Penrose, Viețile lui Lee Miller, 104.

44 Patricia Allmer, Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond (Manchester: Manchester University Press, 2016), 139.

45 Nu este clar cine l-a violat pe Miller, deși Burke crede că a fost fie un prieten de sex masculin cunoscut sub numele de „Uncie Bob", fie un nepot al prietenilor suedezi ai părinților ei, familia Kajerdt, care era în concediu de la serviciul său ca marinar. Burke, 16 ani.

46 Antony Penrose, „Introduction, Lee Miller: The Ubiquitous Image” m Hilary Roberts, Lee Miller: A Woman 's War (Londra: Thames and Hudson, 2015), 9.

observați ca și cum în mod obiectiv ce se întâmpla cu corpul ei”.47 În plus, și fotografiile ei cu „■'uși enigmatice” demonstrează trauma psihologică a lui Miller și „aluzie la deteriorarea casei sinelui sau privesc către un spațiu dincolo de pierdere. și traume”.48

Fig. 3-3: (stânga) Lee Miller, Revenge on Culture, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 3-4: (righi) Lee Miller, fiica Burgermeister (Regina bisso). Primăria, Leipzig, Germania, 1945. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Femeia rănită sau „căzută” este o temă comună de-a lungul istoriei artei, de exemplu, în opera lui Dante Gabriel Rossetti; picturi pe care Miller le-ar fi întâlnit în galeriile de artă din Londra. Miller vizitase și Florența la comanda unei case de modă din New York în 1929 pentru a cerceta și a schița catarame, funde, dantelă și alte ornamente în picturile renascentiste italiene. Mark Haworth-Booth adaugă: „Accesoriile inspirate din Renaștere au fost unul dintre hiturile expoziției Paris 25. Atenția deosebită pe care Lee a acordat-o picturilor renascentiste în acea călătorie a fost poate un alt factor în reperul ei ca model, adăugând la tot ceea ce învățase din studiile ei de teatru și de la modeling până la cei mai buni fotografi de modă din New York”. 49 În romanul lui Rose Macaulay din 1918 What Not: A

47 Burke, 16 ani.

48 Burke, 16 ani.

49 Mark Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (Londra: V&A Publications, 2007), 20.

Prophétie Comedy Protagonistul ei feminin comentează modul în care terniul „căzut” poate fi interpretat în funcție de gen: „Dacă este un lucru ciudat, cât de „căzut” la masculin înseamnă ucis în război și în feminin predat unui anumit tip de viciu. ”.50 După cum elaborează Linda Nochlin:

În artă, „căzut” la masculin tindea să inspire monumente sculpturale sau sarcofage destul de plictisitoare. Totuși, „căzut” sunt femininul – înțeles ca orice fel de activitate sexuală din partea femeilor în afara căsătoriei, indiferent dacă este sau nu pentru câștig – a exercitat o fascinație deosebită asupra imaginației artiștilor din secolul al XIX-

lea, ca să nu mai vorbim de scriitori, critici sociali și înălțători, un interes care a atins apogeul în Anglia în anii de mijloc ai secolului al XIX-lea și care a primit, probabil, formularea caracteristică în cercul prerafaeliților și al prietenilor lor.51

Pictura Find (1854) a lui Rossetti, de exemplu, înfățișează imaginea unei femei prerafaelite căzute în forni a unei tinere fete care este convinsă să plece de un bărbat care este fie salvatorul ei, fie care intenționează să se angajeze în activitate sexuală cu o femeie vulnerabilă. Poate că femeia căzută din fotografia lui Miller se afla într-o dilemă similară: pierdută, distrusă de inamic, până când Miller a găsit-o și a salvat-o de printre dărâmături. Cu toate acestea, poate că vulnerabilitatea femeii în general, așa cum este prezentată în artă, ar putea fi aplicată și femeilor în perioada de război, în special în adoptarea de noi roluri, din ce în ce mai masculine, dar temporare. După cum scria editorul Vogue britanic, Audrey Withers la acea vreme, „Prima datorie a femeilor este să practice artele păcii, astfel încât, în vremuri mai fericite, să nu fi căzut în desuetudine”.52 Ceea ce exprima Withers în acest citat, în special în utilizarea cuvântului „căzut”, a fost preocuparea ei că femeile trebuie încurajate să-și asume aceste roluri de război pentru a supraviețui sau pentru a-și continua independența recent dobândită după război. Cu toate acestea, „căzut” nu trebuie să se aplice doar sexului feminin; ar putea fi aplicabilă și sexului masculin într-un sens mai degrabă artistic decât eroic. De exemplu, într-o scrisoare lăsată artistului Ford Maddox Brown în 1873, Rossetti a făcut o comparație explicită între artist (referindu-se la el însuși) și prostituată (așa cum este interpretată în picturile sale), sugerând că artistul ar putea fi descris ca „căzut”. fiind nevoit să-și vândă – să sacrifice – arta lui și, prin urmare, talentul și sufletul său, pentru bani. El a scris: „Am spus adesea că a fi artist este just

50 Rose Macaulay, citată în Linda Nochlin, Women, Art, and Power and Other Essays (Londra: Tirâmes și Hudson, 1989), 57.

51 Nochlin, 57.

52 Audrey Withers citată în Burke, 202.

același lucru cu a fi o curvă, în ceea ce privește dependența de capriciile și fanteziile indivizilor”.53 După cum explică Nochlin:

> ... „a se prostitua”, precum „a cădea” este, de asemenea, o formă verbală ireversibilă: pentru un bărbat să se prostitueze înseamnă să nu vândă sex pentru bani, așa cum se întâmplă în cazul unei femei, ci mai degrabă – soarta. mai rău decât moartea la masculin, pentru artist mai presus de toate – a-și înjosi arta pentru bani, a-și vinde talentul....54

O analogie poate fi făcută și între femeia căzută din Revenge on Culture și un alt exemplu de femeie căzută din fotografia lui Miller: Burgermeister (trezorierul orașului) din Leipzig, fiica de douăzeci de

ani a doctorului Kurt Lisso, Regina, care s-a sinucis prin otravă alături de mama și tatăl ei în Aprii 1945 (fig. 3-4).55 Este posibil ca Miller să-și amintească de Revenge on Culture când a fotografiat-o pe tânăra fată în uniformă de asistentă întinsă cu spatele pe o canapea — o altă victimă căzută a războiului. Este, de asemenea, o posibilitate ca Miller să fi fost inspirată să facă ambele fotografii printr-un presupus spectacol pe care a văzut-o când era tânără la Opera Poughkeepsie, în care marea actriță de teatru Sarah Bemhardt zăcea pe moarte pe un șezlong. După cum își amintește Miller în eseul său foto „What They See in Cinema", publicat în Vogue în 1956, „Divina Sarah murind pe un divan a fost de un interes morbid considerabil pentru mine...."56 Din punct de vedere compozițional, Miller a fotografiat ambele femei. întinsă orizontal peste cadru pentru a produce imagini pe cât de estetice, pe atât de documentare. Cu toate acestea, în timp ce statuia se află printre rabi, indicând distrugerea războiului și efectele acestuia, fotografia fiicei Burgermeister nu conține nicio indicație evidentă a războiului, cu excepția brațului care prezintă o cruce și a cuvintelor „Deutschen Rotes Kreuz" (Roșu german). Cross) indicând că rolul fetei este în cadrul serviciilor medicale. Pe de altă parte, poate că includerea de către Miller a detaliului canapelei, care seamănă cu o serie de găuri de gloanțe, este menită să sugereze impactul și consecințele războiului. Cu toate acestea, această femeie a căzut dintr-un motiv complet diferit de cel al statuii - fiica Burgermeisterului este inevitabil prezentată ca inamică, deoarece este germană, în timp ce statuia feminină este portretizată ca victimă nevinovată. Cu toate acestea, legenda lui Miller pentru fotografie o descrie pe fiica Burgermeister

53 Dante Gabriel Rossetti citat în Nochlin, 81.

54 Nochlin, 81.

55 Time, „The Suicides", Time, 30 aprilie 1945.

56 Lee Miller citat în Ali Smith, „The Look of the Moment", The Guardian, 8 septembrie 2007.

ca „victimă" și dă vina pe sistemul nazist pentru convingerile ei greșite. Prin urmare, poate că ea ar putea fi comparată mai precis cu victima feminină din tabloul din 1867 a lui Vasily Grigorevich Perov Femeia înecată. Lucrarea lui Perov, ca și fotografia lui Miller, este mult mai deschisă decât pictura lui Rossetti. După cum scrie Nochlin:

... este mult mai explicit în contrastul său ironic între patosul sinuciderii tinerei fete și indiferența societății, implicată de prezența polițistului care își fumează flegmatic pipa în dreapta tinerei victime; iar Perov este mult mai preocupat să precizeze originile din clasa muncitoare ale fetei înecate m detalii de îmbrăcăminte și decor. Evident, în acest caz, o ordine socială corectă și indiferentă, mai radială decât femeia căzută, este menită să facă obiectul cenzurii.57

În comparație cu pictura lui Perov, în fotografia fiicei Burgermeister-ului, Miller este cel care și-a asumat rolul fumătorului, indiferent la moartea fetei. Această indiferență este afișată în textul lui Miller, care a apărut alături de fotografia pe care scria: „Să se sprijină pe spate pe canapea este o fată cu dinți extraordinar de drăguți”.58 Textul nu face nimic pentru a surprinde groaza scenei, comentând în mod bizar în schimb dinții cadavrului. . Prin urmare, poate că această lectură a fost intenționată dacă luăm în considerare contextul socio-istoric al imaginii și emoțiile lui Miller la momentul în care a fost făcută fotografia. Faptul că femeia căzută din fotografie aparține unei familii cu autoritate care a simpatizat cu cauza nazistă ne schimbă inevitabil atitudinea față de ea, odată ce înțelegem motivele morții ei. Dacă luăm în considerare apoi că Miller a dezvoltat o ură și neîncredere puternică față de toți germanii până la sfârșitul războiului, o despreț care a rămas cu ea până la moartea ei treizeci de ani mai târziu, putem înțelege în continuare de ce legenda fotografiei conține o lipsă clară de simpatie pentru „victimă”, un răspuns care este inerent comentariului lui Miller despre dinții ei. Poate că nu este indiferența pe care Miller arată, ci o furie adâncă nu numai față de fată, ci și față de ceea ce reprezintă și în care crede fata, deși este îmbrăcată într-o uniformă de asistentă. Miller nu simpatizează cu ființa umană din fotografie, motiv pentru care, inevitabil, arată puțină empatie în textul ei. Nochlin indică faptul că este „o ordine socială nedreaptă și indiferentă, mai degrabă decât femeia căzută” care este menită să fie „obiectul cenzurii” în

57 Nochlin, 65 de ani.

58 Lee Miller citat în Penrose, Lee Miller's War, 176, și în Richard Calvocoressi, Lee Miller: Portraits from a Life (London: Tirâmes and Hudson, 2002), 116.

opera lui Perov. Cu toate acestea, deși tipul de ordine socială pe care Hitler încerca să o impună era cu siguranță „nedrept”, se poate spune că femeia căzută – fiica Burgermeister – din fotografie este mai mult decât ordinea socială care este „obiectul cenzurii”. , spre deosebire de femeia căzută din Revenge on Culture (și poate chiar Miller) care simbolizează distrugerea frumuseții și a artei prin război. După cum scrie Burke:

Această icoană feminină reprezintă o civilizație redusă. În mod alternativ, și luând în considerare legenda lui Miller, există și conexiuni cu malignitatea culturală, în sensul că fiica [Burgermeister] este o reprezentare a, sau un monument al filozofiei naziste - moartea unei fiice cu părul blond. În același timp, titlul sardonic al lui Lee, Revenge on Culture, sugerează teme personale. O emblemă a feminității al cărei profil seamănă cu al ei a fost răsturnată, dar eliberată de energiile distructive în cadrul culturii care a plasat-o prima dată pe un piedestal.59

Prin urmare, în general, putem stabili că pentru a analiza cu acuratețe o fotografie în profunzime este important să cunoaștem câteva

informații de fundal despre contextul socio-istoric în care a fost realizată fotografia și modul în care atitudinea și caracterul fotografului este capabil să manipuleze modul în care citim o imagine cu text și legende însoțitoare. Cu toate acestea, într-o fotografie similară făcută în aceeași zi și a aceleiași scene de contemporana lui Miller Life, Margaret Bourke-White, există o diferență distinctă în abordarea celor două femei fotografi în interpretarea scenei. Tehnica lui Bourke-White a fost să fotografieze rapid o scenă, adesea de la distanță, și apoi să treacă la următoarea. Ea a comentat mai târziu că înregistrarea războiului a fost un „amurg al zeilor. Nu e timp să te gândești la asta sau să o interpretezi. Grăbește-te să-l fotografiezi, să-l scrii, să-l cablezi. Înregistrați-o acum, gândiți-vă la asta mai târziu.”60 Prin urmare, luând această abordare instantanee a fotografiei ei de război, Bourke-White a lăsat puțin timp să lucreze la compoziția și forma fotografiei, spre deosebire de Miller, care și-a luat timpul cu atenție. compunând scena în vizorul ei. Spre deosebire de stilul fotografic al lui Bourke-White, Miller folosește în mod caracteristic, așa cum descrie Haworth-Booth, „sensibilitatea ei suprarealistă și ochiul neclintit, pentru a se apropia pentru a portretiza fata moartă – pentru a face contactul psihologic inevitabil, pentru a-l face pe cel mort-alb. buze inevitabile”.61 Bourke-

59 Burke, 207.

60 Margaret Bourke-White, citată în Barbie Zelizer, Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye (Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1998), 23.

61 Haworth-Booth, Arta lui Lee Miller, 197.

White, totuși, și-a păstrat distanța atât fizic, cât și psihologic și explică cum în autobiografia ei Portret of Myself (1964):

Oamenii mă întreabă adesea cum este posibil să fotografiez atrocitățile sudi. Trebuie să lucrez cu un văl peste mintea mea. Când fotografiam lagărele de crimă, vălul proiectant era atât de strâns, încât abia am știut ce făcusem până când am văzut amprentele propriilor mele fotografii. Parcă vedeam ororile pentru prima dată. Cred că mulți corespondenți au lucrat în aceeași stupoare autoimpusă. Trebuie sau nu se poate suporta.62

Fără ajutorul unui „voal” i-a permis lui Miller să perceapă și să captureze în mod conștient războiul cu o mare creativitate și conștientizare care, datorită prezenței vălului psihologic, pare să fie absent în multe dintre fotografiile de război ale lui Bourke-White. Poate din cauza violului din copilărie, Haworth-Booth crede că personajul lui Miller i-a permis să privească ororile războiului cu un element de răceală. El scrie: „Avea o așchie de gheață în inimă. S-a apropiat foarte mult de lucruri. Margaret Bourke-White era departe de lupte, dar Lee era aproape. Aceasta este ceea ce face diferența – Lee era pregătită să șocheze”.63 Cu toate acestea, permițându-și să vadă și să fotografieze priveliști înfiorătoare, adesea la câțiva metri de

camera ei, Miller a fost, spre deosebire de Bourke-White, incapabilă să se protejeze de traume psihologice inevitabile pe care le-a suferit mai târziu în viață, mai ales după ce a fost martoră la priveliștile macabre de la Dachau și Buchenwald. Din cauza a ceea ce a trăit în lagărele de concentrare, Miller însăși a devenit o „femeie căzută” care suferă de crize severe de depresie (ceea ce astăzi ar fi numit sindromul de stres post-traumatic) care a dus ulterior la o luptă lungă cu alcoolismul.

Cu toate acestea, în cele trei fotografii ale sale, Remington Sileni, Piano de Broadwood și Revenge on Culture, Miller pare să sugereze același lucru – moartea culturii (scris, muzică și artă) ca una dintre consecințele războiului.

Un umor suprarealist (sau umor noir)

Deși Grim Glory și-a propus să înfățișeze distrugerea cauzată în timpul Blitz-ului, include și fotografii care înfățișează suferința fizică a poporului britanic ca urmare directă a bombardamentului. Cu toate acestea, în aceste fotografii de devastare, Miller a contribuit la publicarea acolo

62 Margaret Bourke-White, Portretul meu (Londra: Collins, 1964), 259-260.

63 Haworth-Booth a citat-o pe Janine Di Giovanni, „Ce trebuie să facă o fată atunci când o bătălie aterizează în poala ei?” The New York Times, 21 octombrie 2007.

sunt elementele suprarealiste caracteristice de ironie, joc de cuvinte și umor negru (sau umor noir). Indecent Exposure (1940), de exemplu, a fost luată dintr-o serie de fotografii cu doi manechine bărbați goi, purtând pălării de cilindru și lăsați în picioare, sfidător, ca niște statui la marginea drumului (fig. 3-5).64 Brațul ridicat al manechin la righiul fotografiei dă impresia că scutură un fisi furios la adresa inamicului, sau poate mai cu umor, dând un salut sarcastic nazist. Al doilea manechin, care nu are organe genitale masculine, ține în mână o pancartă pe care scrie: „Uite ce mi-a făcut Adolf!” 65 Chiar dacă manechinele masculine par să fi fost „degenizate” de război, jocul de cuvinte din titlu sugerează că manechinele goale „se expun indecent” pe o stradă publică în vederea a doi polițiști de serviciu care stau în stânga cadrului. Includerea polițiștilor îmbrăcați cinstiți sugerează un exemplu de polarizare, bărbații cu autoritate oglindindu-i pe „bărbații” insolenței. Totuși, titlul ar putea sugera, de asemenea, că Miller, o fotografă de sex feminin, creează o expunere indecentă a scenei prin intermediul camerei foto prin fotografiarea celor doi „bărbați” goi. Oricare ar fi interpretarea, fotografia arată modul în care Miller folosește umorul noir și un simț al distracției, sau „sublim comic”, așa cum descrie lan Walker utilizarea juxtapozițiilor amuzante.66 Deși nu este clar dacă a fost

Fig. 3-5: Lee Miller, Indecent Exposure, Londra, Anglia, 1940. leemiller.co.uk.

64 Carter, Grim Glory, planșa 77.

65 Este dificil! să citească acest semn în fotografia publicată. Cu toate acestea, formularea este lizibilă în alte fotografii făcute în acel moment. Arhivele Lee Miller.

66 lan Walker, „Lee Miller and Surrealism” (lucrare prezentată la The Quintessential Lee Miller Symposium, Victoria and Albert Museum, Londra, 7 decembrie 2007).

Miller, care a manipulat scena sau dacă a fost o scenă în care a dat din greșeală, în fotografia ei, Miller pare să comenteze umorul poporului britanic care, printre aceste vremuri întunecate ale războiului, par să fi turnat o mică bucată de distrugerea într-o scenă suprarealistă amuzantă. După cum scrie Louis Aragon în Paris Peasant (1926), „Acolo unde cei vii urmăresc activități deosebit de ambigue, cei neînsuflețiți pot uneori să-și asume reflectarea motivelor lor cele mai secrete”67.

Miller a folosit manechine și a sculptat figuri mai devreme în cariera ei de fotografie, după ce a fost inspirată de calitatea suprareală a fotografiei lui Eugène Atget din Paris Street – ceea ce Walker descrie drept „o estetică atgetiană”.68 Haworth-Booth descrie modul în care fotografiile lui Miller și Atget reflectă bizarul. natura suprarealismului cu „gesturile sale statuare de la vitrine și manechinele absurd de realiste care defilează pe trotuare.”69 Deși Indecent Exposnre se încadrează cu siguranță în această categorie, ea respectă și teoria lui Breton despre minunatul, două exemple despre care Breton le remarcă în primul său. manifest ca fiind ilustrat de „ruinele romantice” și „manechinul modern”.70 După cum scrie Foster:

Ambele sunt embleme de preț în suprarealism, prima evocare a spațiului inconștientului, a doua a statutului său de ultim și de străin, dar ce le face minunate? Fiecare a combinat și confiate două tensuri opuse: m ploaia naturalul și istoricul, iar m manechinul umanul și neomanul. În rom, progresul cultural este captat de entropia naturală, iar în manechin forma umană este predată formei marfă – într-adevăr, manechinul este însăși imaginea reificării capitaliste.71

Fotografia lui Miller a unei capele nonconformiste bombardate”, de exemplu, este un prim exemplu al „ruinelor romantice” ale lui Breton și al combinației și contradicției dintre „naturalul și istoricul” (fig. 3-9). Ruinele din

67 Louis Aragon, Țăranul din Paris, trad. Simon Watson Taylor (Boston: Exact Change, 1994), 13.

68 Ian Walker, City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris (Manchester și New York: Manchester University Press, 2002), 88. Cu toate acestea, Steve Edwards susține că Atget considera fotografiile sale „non-estetice”. Atget a susținut odată: „Sunt pur și simplu documente pe care le fac”. Steve Edwards, Photography: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 2006), 18.

69 Haworth-Booth, Arta lui Lee Miller, 56 de ani.

70 Breton, Manifestele suprarealismului, 16.

71 Foster, Frumusețe compulsivă”, 21.

fotografiile nu sunt atât de „naturale” – deși seamănă cu ruinele antice naturale (și istorice) create de eroziune de-a lungul timpului – cât „nenaturale”; cu alte cuvinte, ele pot fi interpretate ca ruine forțate modelate de natura distructivă a războiului. Manechinele din Indecent Exposure sunt însă exemple de „manechin modern” care, la fel ca Remington Sileni, pare să implice o relație între război și afaceri în raport cu „forni-ul de marfă” al manechinului și asemănările cu cele gata făcute. Miller transformă, de asemenea, „non-umanul” în „uman”, oferind manechinelor personalitate, comparându-le cu polițiștii în uniformă și, probabil, spectandu-i în numele poporului britanic prin includerea semnului în jurul gâtului manechinului. Prin urmare, folosind un element de umor noir, Miller a creat un personaj în forni umani pentru a comenta natura absurdă a războiului, precum și rezistența publicului britanic. De asemenea, este poate o ironie că manechinele masculine de pe străzile Londrei par să înlocuiască prezența soldaților bărbați în fotografiile lui Miller Grim Glory.

Unul dintre contemporanii lui Miller, fotograful britanic George Rodger, a surprins o scenă similară cu o fotografie a unui manechin intitulată A Prescient Effigy of Hitler Hangs from a Shattered Bus-stop in Whitehall (1940). În fotografia lui Rodger, figura fără brațe a fost transformată într-o figură de ridicol (ca în portretul lui Scherman al lui Miller în cada lui Hitler), înșirate dintr-un stâlp de lampă, cu o mustață neagră în stil hitlerist și îmbrăcată în flori albe. Pe pieptul manechinului este scris cu pani negru, „Hitler's Doom”. Așa cum a făcut Miller în fotografia ei, Rodger a surprins umorul negru al poporului britanic în imagini care, conform lui Tom Hopkinson, înfățișează „o lume în care cotidianul și neconceputul au existat unul lângă altul”.72 În acest sens, Miller și Rodger’s fotografiile ar putea fi, de asemenea, descrise ca exemple de propagandă a unui forni ocazional, deși imaginea lui Rodger pare ceva mai puțin subtilă decât cea a lui Miller.

O explozie din trecut

Folosirea ironiei și a contradicției a fost obișnuită în cadrul operei Surrealistei și există multe exemple de ironiile războiului prezentate în fotografiile lui Miller Grim Glory. Poate cea mai emoționantă este

imaginea de resturi vizibile printr-o pereche de porți din fier forjat lângă un zid cu o placă comemorativă care spune: „Locul Sfântului Ioan Zachary

72 Tom Hopkinson, Blitz-ul: Fotografiile lui George Rodger (Londra: Penguin Books, 1990), 8.

Destroyed in the Great Fire of 1666”.73 În această fotografie, Miller relatează din nou trecutul și prezentul comparând Blitz-ul cu Marele Incendiu de la Londra. Textul însoțitor al lui Carter descrie placa ca fiind „un Ione supraviețuitor al incendiului din 1940 [care] comemorează un holocaust anterior”. O fotografie ulterioară, făcută de Miller în aprilie 1941, a reinterpretat scena arătând rămășițele unei clădiri construite cu o placă similară, pe care scrie: „Ail Hallows the Less Destroyed in the Great Fire of 1666”74. Placa memorială John Zachary, multe dintre fotografiile lui Miller Grim Glory înregistrează distrugerea clădirilor de importanță arhitecturală sau de importanță socio-culturală. O fotografie cu asemănări cu Piano de Broadwood și cu ironia imaginii St John Zachary, este Burlington Arcade, un alt exemplu de grandoare redusă la rabbie (fig. 3-6). Legenda însoțitoare spune: „La începutul anilor 1800, Arcade a fost un simbol al luxului și al frivolității. Bombardată, atinge o grandoare piraneziană”.75 Fotografia lui Miller indică modul în care clădirea deteriorată a suferit o reconstrucție a identității, precum mașina de scris Remington și

Fig. 3-6: (stânga) Lee Miller, Burlington Arcade, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 3-7: (dreapta) Giovanni Battista Piranesi, The Smoking Fire, din Carceri d'invenzione. Planșa VI, circa 1750. Wikimedia Gommons, depozitul media gratuit. Domeniul public.

73 Carter, Grim Glory, planșa 62.

74 Fotografie făcută la 9 aprilie 1941, Arhivele Lee Miller, Chiddingly, East Sussex.

75 Carter, Grim Glory, planșa 49.

Pianul Broadwood, care a fost transformat dintr-o ruină într-o structură asemănătoare cu viziunea de vis a arhitectului și artistului italian Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), ale cărui gravuri ale Romei și ruinele sale au contribuit la revivalismul clasic sau neoclasicismul. Viziunea suprarealistă a lui Piranesi, inspirată de arhitectura clasică a Romei antice și a Greciei, a fost o reacție împotriva purității decorative a stilurilor rococo și baroc de la mijlocul secolului al XVII-lea.76 George Heard Hamilton descrie opera

lui Piranesi, cum ar fi Carceri d'invenzione. (Închisorile imaginare) (circa 1750), ca „invenții extraordinar de imaginative pe teme sugerate de bolțile caverne ale ruinelor romane” (fig. 3-7).77 Cu cunoștințele ei istorice și formale aprofundate despre artă, Miller era conștientă acele elemente ale antichității au fost introduse în arta contemporană în multe ocazii și, prin fotografia ei, ea își crea propriile forme unice de revivalism clasic. Descoperirea ei de obiecte printre dărâmături ar putea fi chiar comparată cu descoperirile arheologice care au determinat arta forni din secolul al XVII-lea.

Ușa deschisă și acoperișul prăbușit din Burlington Arcade nu numai că afișează rezultatele războiului, ci simbolizează și un sentiment de eliberare sau eliberare prin dezvăluirea unui spațiu închis. În acest sens, Miller a creat ceva pozitiv asupra distrugerii – un sentiment personal de eliberare și libertate – propriul ei Arc de Triumf de TÉtoile. În mod similar, alte două fotografii de la Grim Glory. The Roof of St James's, Piccadilly (1940), o fotografie care înfățișează acoperișul avariat de bombă a ceea ce Carter descrie ca fiind biserica preferată a arhitectului Christopher Wren, și Bridge of Sighs (1940), sugerează, de asemenea, acest sentiment de deschidere continuând cu un Neoclasic! tematică (fig. 3-8). Walker Evans, după ce a văzut o carte cu 270 de fotografii cu clădiri publice din Londra și alte orașe britanice intitulate The Bombed Buildings of Britain: A Record of Architectural Casualties 1940-41, editată de JM Richards și publicată de Architectural Press în 1942 , a remarcat „estetica particulară a statului ruinat”.78 El a comentat că „multe dintre aceste imagini carbonizate, împrăștiate, căscate, semnate de nume precum Wren, Adam, Nash, Sloan și Stuart, fac o afirmare emoționantă a demnității lor. si stil. Ruina adaugă uneori frumusețe și patos”.79 În St James's, Piccadilly, o gaură uriașă în acoperișul bisericii expune interiorul elementelor. Cu toate acestea, în mod ironic

76 George Heard Hamilton, Arta din secolul al XIX-lea și al XX-lea: Painting Sculpture Architecture (New York: Harry N. Abrams, 1973), 11-12.

77 Hamilton, 12.

78 Belinda Rathbone, Walker Evans: A Biography (Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 194.

79 Walker Evans citat în Rathbone, 194.

probabil, impozanta orgă a bisericii și decorul ei, inclusiv cupidon și grajduri așezate care ajung în înălțimile acoperișului și aproape din gaura în sine, au fost uimitor de cruțat – poate printr-un act al lui Dumnezeu – doar

Fig. 3-8: Lee Miller, Bridge of Sighs, Lowndes Street, Knightsbridge, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

precum stâlpul conservat al lui Cecil Beatón. Fotografia lui Miller indică faptul că muzica a fost lăsată intactă, spre deosebire de pianul Broadwood. Bridge of Sighs, pe de altă parte, precum Burlington Arcade are unele asemănări cu Neoclassica! Arcul de Triumf în structură arhitecturală. Titlul se referă la Ponte dei Sospiri venețian din secolul al XVI-lea, care traversează Rio di Palazzo, legând Palatul Dogilor de vechile închisori. Ceea ce sugerează Miller, așadar, este un sentiment de continuitate istorică între trecut și prezent - că civilii britanici care și-au pierdut casele și bunurile în Blitz-ul de la Londra trebuie să fi făcut ecou strigătul de plângere al acelor indivizi care au traversat Ponte dei Sospiri. . De asemenea, este evident că forma clădirii bombardate din Podul Suspinelor, care acționează și ca un cadru pentru distrugere, pare să fie repetată în unele dintre fotografiile de război de mai târziu ale lui Miller, cum ar fi Căderea Cetății, Bombardamentul aerian la St Malo (1944) (vezi capitolul șase, fig. 6-1), în care Miller folosește ușa dreptunghiulară a balconului unui hotel pentru a încadra obliterarea cetății din exterior.

Antic versus modern

Fotografiile lui Miller Grim Glory încorporează metoda suprarealistă de polarizare pentru a sugera relații distincte între trecut și prezent, arta clasică și modernă, civilizațiile antice și contemporane și rezultatele războiului. Un exemplu este o fotografie a unei capele nonconformiste bombardate, făcută în Camden Town, Londra. Capela, situată pe strada Delancey (Miller a fotografiat semnul rutier pentru referință ulterioară), a făcut parte dintr-o serie de fotografii făcute cu clădirea și zona înconjurătoare, deși doar o fotografie a fost selectată pentru publicare în Grim Glory. Sub fotografie, Carter a descris în cuvinte ceea ce Miller surprinsese sub formă vizuală. Ea scrie:

Dacă tot ceea ce a văzut cineva ar fi o tragedie nealinată, viața ar fi de nesuportat în aceste orașe asediate. În cele din urmă, comportamentul nedrept al explozivilor și al exploziei produce ocazional efecte ironice, ciudate, frumoase și uneori chiar fiinice, deși ironia este sumbră și umorul îmbrăcat în patos.80

Fotografia aleasă pentru publicare arată întreaga clădire cu legenda umoristică, 1 capelă nonconformistă + 1 bombă = Templul grecesc (fig. 3-9).81 Referirea lui Miller la arhitectura clasică pare să indice că războiul poate crea schimbări de timp prin aducerea trecutul în viitor. Tot ceea ce rămâne din clădire sunt stâlpii ionici care stau sfidător, amintesc de cei de la templul antic al Atenei Nike din Atena.82 Cu toate acestea, o imagine mai publicată a capelei nonconformiste se concentrează pe partea dreaptă a clădirii. , izolând o ușă mare plină de cărămidă (fig. 3-10).83 Miller a folosit ironia și inteligența în această fotografie pentru a sugera că congregația umană care a ocupat odată capela s-a metamorfozat acum într-o „■'congregație de cărămizi”. indicând astfel că nici Casa lui Dumnezeu nu era ferită de

80 Carter, Grim Glory, 33.

81 Carter, Grim Glory, planșa 74.

82 Miller și Roland Penrose călătoriseră la Atena în lunile iulie și august 1938, o călătorie care includea vizitarea insulelor Délos și Mykonos, a teatrului Epidaur din Peloponez și a Delphi prin trecerea Termopilelor către vechile mănăstiri din Meteora. Această călătorie este prezentată în The Road is Wider than Long (1939) al lui Penrose. Vezi Ian Walker, So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography (Manchester și New York: University of Manchester Press, 2007), 76.

83 Jane Livingston, Lee Miller, fotograf (Londra: Thames & Hudson, 1989), 61.

distructivitatea războiului. În această fotografie, Miller pare să ofere un comentariu asupra naturii sacrilege a războiului, în același timp afișând o atitudine esențial dadaistă în utilizarea imaginilor pentru a exprima furia, deziluzia și iraționalitatea războiului. Deşi Miller

Fig. 3-9: (stânga) Lee Miller, 1 Non-conformist Chape! + 1 Bomb = Greek Temple, Camden Town, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 3-10: (righi) Lee Miller, Non-conformist Chapel, Camden Town, Londra, Anglia, 1940. © Lee Miller Archives, England 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

nu erau religii (tatăl ei, Théodore Miller, a fost un ateu care a dezbătut împotriva religiei)84 temele religiilor sunt din ce în ce mai evidente în fotografiile de război de mai târziu ale lui Miller. De exemplu, în Hot Line to God (1945) realizată la Köln, Germania, Miller acoperă crucificarea într-o scenă suprarealistă, surprinzând imaginea sculptată a lui Hristos pe cruce, scufundată sub o rețea de fire telegrafice doborâte de bombardamentele inamice. Carter notează: „Bisericile pot părea a fi de o importanță militară îndoielnică, totuși ele împărtășesc cu spitalele distincția de a fi obiective primare”, sau cu alte cuvinte, ținte principale pentru focul inamic din cauza semnificației lor umanitare.85 Susan Sontag observă, referitor la acestea. utilizarea obișnuită a iconografiei creștine și a metaforelor religiilor în multe imagini de război din secolul al XX-lea:

84 Burke, 4.

85 Carter, Grim Glory, 30.

A simți pulsul icoiiografiei creștine în anumite fotografii de război sau de dezastru nu este o proiecție sentimentală. Ar fi greu să nu discernăm liniile Pietà din pretura lui W. Eugene Smith de femeie din Minamata care își leagăn fiica deformată, oarbă și surdă, sau modelul Coborârii de pe cruce din mai multe dintre imaginile lui Don McCullin cu un american muribund. soldaţi în Vietnam.86

Catedrala din Köln, Köln, Germania (1945) din eseul foto al lui Miller ■'Throiigh the Alsace Campaign", publicat în Vogue, comentează, de asemenea, relația dintre artă, religie și război folosind forni-ul întâmplător (fig. 3-11). Liniile verticale dramatice ale structurii arhitecturale ale zidurilor catedralei interne stau într-un contrast dezastruos cu grămezile orizontale de moloz unde era odinioară podeaua, mai degrabă ca un foresi simbolic de molid care se ridică dintr-un podea foresi acoperită de vegetație în descompunere. Deși catedrala a suferit paisprezece atacuri cu bombe aeriene în timpul războiului, ea a rămas în picioare ca un simbol al insubordonării într-un oraș descris în 1945 de arhitectul și urbanist Rudolf Schwarz drept „cel mai mare din lume.

Fig. 3-11: Lee Miller, Catedrala din Köln, Köln, Germania, 1945. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

morman de resturi". De asemenea, par să existe asemănări puternice între dărâmăturile de pe podeaua catedralei și grămezile de oase pe care Miller le-ar întâlni mai târziu la Buchenwald și Dachau (vezi capitolul patru, fig. 4-2) — atât consecințe distincte, cât și extreme ale naturii distructive a războiului. : distrugerea arhitecturală cauzată de atacurile aeriene aliate și distrugerea umană, rezultatul campaniei politice nemiloase a naziștilor.

86 Susan Sontag, Regarding the Pain of Others (Londra: Penguin Books, 2004), 71.

Concluzie

Fotografiile Grim Glory ale lui Miller care descriu distrugerea unei națiuni în război par să reitereze cuvintele romancierei și eseistei engleze Virginia Woolf, care a comentat asupra brutalității și ororii războiului în cartea ei Three Guineas (1938), scrisă ca răspuns la un scrisoare de la un avocat londonez prin care îi cere părerile despre război. Ea scrie: „Războiul este o urâciune; o barbarie; războiul trebuie oprit cu orice preț. Deocamdată, în sfârșit, ne uităm la aceeași imagine; vedem cu voi aceleași cadavre, aceleași case ruinate".87 Referitor la răspunsul lui Woolf la fotografiile din războiul civil spaniol, Sontag scrie:

Uite, spun fotografiile, așa este. Asta face războiul. Și asta, asta face, de asemenea. Lacrimi de război, sfâșie. Războiul se deschide, se eviscerează. Dogoruri de război. Războiul dezmembră. Ruine de război,88

Imaginile Grim Glory ale lui Miller transmit cu atenție și creativ natura ruinelor războiului, făcând unele comparabile cu fotografiile de război produse încă din Războiul Crimeei și Războiul Civil American de fotografi precum Roger Fenton, Matthew Brady și Timothy O'Sullivan. După cum scrie Sontag, fotografiile la care se referă Woolf, publicate de guvernul spaniol asediat, seamănă cu ale lui Miller, deoarece documentează adevărul, înregistrează distrugerea războiului. Sontag explică:

Ele arată cum războiul evacuales, se sfărâmă, se sparge, nivelează lumea construită. „O bombă are toni deschise pe partea laterală”, scrie Woolf despre casă într-una dintre imagini. Cu siguranță, un peisaj urban nu este făcut din carne. Stili, clădirile tăiate sunt aproape la fel de elocvente ca trupurile de pe stradă.89

Comparația lui Sontag între consecințele războiului asupra unei clădiri și asupra unui corp uman sugerează că fotografiarea arhitecturii care se prăbușește în timpul Blitz-ului l-a pregătit cumva pe Miller și pe privitor pentru scenele mai îngrozitoare de război pe care le-ar fi întâlnit mai târziu și le-ar fotografia ulterior - inclusiv distrugerea vieții umane la care va fi martoră la Buchenwald și Dachau, așa cum se discută în capitolul patru.

87 Virginia Woolf, A Room of One's Own / Three Guineas, ed. Morag Shiach (Oxford: Oxford University Press, 1992), 165.

88 Sontag, 7.

89 Sontag, 7.

Capitolul patru

Încadrarea Holocaustului: Dachau și Buchenwald

Julian Stallabrass, în articolul său „Sebastião Salgado and Fine Art Photojoumalism” publicat în New Left Review în 1997, descrie puternicele fotografii ale lui Salgado cu triburile indiene din America Latină ca arătând „o cheltuială de timp și pricepere care poate fi luată ca un omagiu, mai ales în comparație cu strângerea rapidă a imaginilor îngrozitoare de către fotografii din ziar”.1 Salgado însuși a comentat că a dorit să „respecteze oamenii cât de mult puteam, să lucreze pentru a obține cea mai bună compoziție și cea mai frumoasă lumină... Dacă poți să arăți o situație în acest fel - să aduci frumusețea și noblețea împreună cu disperarea - apoi poți arăta cuiva din America sau Franța că acești oameni nu sunt diferiți. Am vrut ca americanii să se uite la aceste imagini ale acestor oameni și să se vadă pe ei înșiși”.2 Fotografiile lui Lee Miller cu Dachau și Buchenwald, făcute după eliberarea lor de către forțele armate ale Statelor Unite în aprilie 1945, sunt comparabile cu imaginile lui Salgado. Nu doar că Miller și-a propus să fotografieze taberele ca dovadă istorică a existenței Holocaustului, ea a încorporat și o estetică creativă și poetică care le face analoge cu opera de război a unor artiști precum Pablo Picasso, Max Beckmann și George Grosz. Într-adevăr, multe dintre fotografiile lagărului de concentrare ale lui Miller pot fi echivalate cu fotografiile de război și arta produse după Primul Război Mondial, demonstrând astfel că reprezentările artistice

ale războiului, inclusiv mii de „fotografii cu atrocități”, așa cum au descris criticii de după război toate imaginile realizate. în lagărele de concentrare3, pot fi interpretate ca semnificative din punct de vedere estetic, precum și ca informative din punct de vedere istoric. După cum scria și criticul german Siegfried Kracauer în eseul său din 1960 „Fotografie”,

1 Julian Stallabrass, „Sebastião Salgado and Fine Art Photojoumalism”, New Left Review, 1/223, mai-iunie 1997,148.

2 Sebastião Salgado, „The Sight of Dispair”, American Photo, 1/1, 1990, 39.

3 Barbie Zelizer, Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Caméra's Eye (Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1998), 1.

„Așadar, în răspunsul nostru la fotografii, dorința de cunoaștere și simțul frumosului se întrepătrund una pe alta”4.

Scopul acestui capitol este de a ilustra modul în care Miller și-a putut folosi ochiul suprarealist pentru a transforma scenele cele mai șocante și mai grafice de război în combinații de reportaj și artă. După cum sa stabilit în capitolele anterioare, opera lui Miller poate fi analizată în contextul teoriei lui André Breton despre frumusețea convulsivă, ideea lui că orice reprezentat poate fi considerat frumos, chiar și cel mai deranjant sau îngrozitor subiect. Explorând utilizarea de către Miller a compoziției și referințele ei la alte opere de artă și forme de artă în eseurile sale foto Vogue, acest capitol arată modul în care interpretarea fotografică de către Miller a unora dintre cele mai groaznice priveliști ale războiului, ca și în fotografiile ei anterioare ale Blitz-ului de la Londra, afișează înțelegerea lui Miller cu privire la folosirea formelor artistice. Prin urmare, cunoașterea și aplicarea ei a aspectelor suprarealismului breton îi permit să compună cu grijă ororile extreme ale războiului în reprezentări ale războiului imaginate artistic. În timp ce istoricii de artă precum Jean Gallagher susțin că Miller a fost adesea forțată să-și renunțe la ochiul suprarealist în documentarea acestor atrocități, alegând în schimb o abordare mai realistă pentru a transmite adevărata groază a scenei, acest capitol va stabili că, în timp ce această opinie poate fi aplicabilă anumitor fotografii, cum ar fi portretele ei de confruntare ale SS Gnards, ochiul lui Miller pentru compoziție artistică și forni este încă evident în fotografiile ei de la Dachau și Buchenwald. Ca și în cazul fotografiilor ei cu femei în război și cu Blitz-ul de la Londra, scopul fotografiilor lui Miller cu lagărele de concentrare nu este doar de a informa și de a acționa ca o dovadă documentară crucială a nivelului de suferință umană care a avut loc în timpul celui de-al Doilea Război Mondial; fotografiile înfățișează și scene care au fost fotografiate cu o mare sensibilitate, o nevoie de iluminare, excelență tehnică și prezența dominantă a unui ochi artistic.

Privind Războiul

Criticul de artă englez John Berger în cartea sa Ways of Seeing (1972) scrie: „Noi vedem doar ceea ce privim. A privi este un act de alegere. Ca urmare a acestui act, ceea ce vedem este adus la îndemâna noastră — deși nu neapărat la îndemâna noastră”.5 Cu toate acestea, Jay Presser susține că astăzi nu avem de ales. El scrie:

4 Siegfried Kracauer, Theory of Fiim: The Redemption of Physical Reality (Oxford: Oxford University Press, 1960), 22.

5 John Berger, {Pays of Seeing (Londra: Penguin Books, 1972), 8.

În ziarele noastre zilnice, pe televizoarele noastre, pe computerele noastre și acum pe telefoanele noastre și alte dispozitive portabile, trăim într-o lume în continuă expansiune de imagini, multe dintre ele arătând lucruri groaznice... A nu imagina atrocități înseamnă, prin urmare, a omite ce e acolo, să eșuezi pe calea unei situații, să rețin acea dovadă. În egală măsură, să nu te uiți la imagini ale atrocității înseamnă să-i negați existența, nu numai atunci când atrocitățile se întâmplă la distanță, ci și atunci când sunt acolo, la ușile noastre.”6

Deși ceea ce spune Presser este corect, că pentru spectatorul de astăzi devine din ce în ce mai dificil să evite vizionarea atrocităților prin intermediul numeroaselor și ușor de accesat forme de media, fotografiile lui Miller ale lagărelor de concentrare, în funcția lor de documentar suprarealist, omit adesea un element de realitatea". Rezultatul este un proces conștient de participare a publicului, care îi permite spectatorului să-și folosească ochiul minții pentru a filtra golurile. În unele cazuri, utilizarea de către Miller a omisiunii acționează ca un scut defensiv pentru spectator, protejându-i de oroarea autentică a războiului. Desigur, fotografiile nu pot surprinde toate aspectele scenei de război — mirosurile, sunetele, de exemplu — și poate că unele dintre cele mai înfiorătoare priveliști pe care Miller le-ar fi experimentat inevitabil au fost lăsate intenționat nedocumentate. La urma urmei, privitorul este capabil să vadă doar ceea ce a fost surprins de fotograf în fotografie și, prin urmare, poate doar să-și imagineze ceea ce este absent sau este omis în mod conștient de Miller; spectatorii rămân ignoranți sau trebuie să-și folosească imaginația pentru a stabili ce orori se află dincolo de cadru. Deci, în timp ce ceea ce spune Berger este în esență tree, că este alegerea privitorului dacă să privească sau nu o fotografie, este, de asemenea, alegerea fotografului să decidă ce poate vedea privitorul în acea fotografie și ce ar trebui lăsat la imaginație sau deschis interpretării individuale. Cu alte cuvinte, fotograful, ca și pictorul sau scriitorul, are puterea de a manipula, de a restrânge și de a direcționa privirea privitorului, subliniind astfel că este implicat un element de control artistic. Cu toate acestea, omisiunea și manipularea au fost întotdeauna factori comuni în fotografie, chiar și în genurile de fotografie de război și documentar și, așa cum scrie Susan Sontag, „Fotografiile tind să se transforme, indiferent de subiectul lor; și ca imagine ceva poate fi frumos — sau înspăimântător, sau insuportabil, sau destul de suportabil — așa cum nu este în viața reală”.7

6 Jay Presser, „Introduction”, în Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller și Jay Presser (eds.), Photographing Atrocity': Photography in Crisis (Londra: Reaktion Books, 2012), 7.

7 Susan Sontag, Regarding the Pain of Others (Londra: Penguin Books, 2004), 68.

Ca fotograf de război cu experiență artistică, Miller a folosit practica suprarealistă a fragmentării în compoziția multor fotografii din lagărele sale de concentrare ca o formă de control artistic, ca o modalitate de a „înfrumuseța” scena printr-o perspectivă artistică sau de a o deconstrui . în fragmente mai mici. Acest proces creativ îi ajută pe spectatori să asimileze întinderea ororii cu care se confruntă și, ulterior, îi ajută să încerce să înțeleagă sau să se armonizeze cu atrocitățile bucată cu bucată, mai degrabă decât ca un întreg copleșitor. Prin urmare, această practică îi permite Viewerului nu numai să vadă, ci și să-și amintească detaliile specifice, mai degrabă decât o simplă privire de ansamblu asupra războiului. Cornelia Brink explică în continuare că „fotografiile arată doar o parte din crimele efective comise”,8 lăsând inevitabil un element al scenei deschis interpretării de către Vizionator. Unii scriitori, precum Berger, Barbie Zelizer și Jay Winter, susțin că întregul nu poate fi niciodată surprins cu adevărat în cuvânt sau în imagine. Zelizer, de exemplu, crede că „ca și cuvintele, imaginile erau de o reprezentativitate limitată, oferind doar o imagine parțială a consecințelor anilor de tortură forțată, hărțuire și eventual moarte – nu Holocaustul în sine, ci o reprezentare parțială a finalului său. 9 Așadar, folosind fragmentarea și defalcarea scenei pentru a evita arătarea întregii scene a scenei, s-ar putea spune că Miller folosește o viziune selectivă și, prin urmare, simpatizează, chiar și proiectează, privitorii fotografiilor ei. oferindu-le informații mai mici, mai degrabă decât supunându-le impactului fidi al imaginii complete, dacă această rezultat este într-adevăr posibil. Scopul principal al lui Miller, prin urmare, nu este neapărat să șocheze (deși inevitabil este uneori cazul), așa cum s-au străduit să facă predecesorii ei dadaiști în timpul Primului Război Mondial, ci mai mult să informeze și să evoce interpretarea de către Viewer.

Artă și război

În cartea sa Regarding the Pain q/Others, Susan Sontag scrie:

> Leonardo [da Vinci] sugerează ca privirea artistului să fie, la propriu, nemiloasă. Imaginea ar trebui să apară, iar în terribilità se află un fel de provocare de frumusețe... A găsi frumusețea în război pare fără inimă. Dar peisajul devastației este încă un peisaj. Exista o frumusete m ruine.10

8 Cornelia Brink, „Icoane seculare: Privirea fotografiilor din lagărele de concentrare naziste”, Istorie și memorie, vol.12, 2000, 148.

9 Zelizer, 87.

10 Sontag, 67.

Un exemplu de credință a lui Sontag că există o „frumusețe în ruine" este capturat efectiv într-o fotografie realizată de fotograful american Magnum Susan Meiselas în 1978. În această fotografie, privitorul se confruntă inițial cu un peisaj verde luxuriant, cu dealuri ondulate până la stânga cadrului care duce în depărtare și în jos spre gura unui estuar de râu.11 Această scenă ar putea fi descrisă ca o imagine stereotipă adecvată unei reclame pentru turism. Totuși, aceasta este o fotografie de război. Abia după ce privitorul a fost aruncat în jurul acestui peisaj natural aparent idilic, acesta este apoi în ambuscadă, în timp ce privitorul este forțat să se concentreze asupra subiectului din prim-plan - un cadavru fără cap, întins în iarba pătată de sânge, care pare să se amestece în peisajul în sine – o amintire că aceasta nu este o fotografie de peisaj tradițională, ci o imagine a războiului. Descoperirea rămășițelor umane reorientează imediat privirea privitorului asupra cadavrului, obiect care devine pe bună dreptate subiectul central al fotografiei. Locația fotografiei este Cuesta del Plomo, un loc binecunoscut al multor asasinate efectuate de Garda Națională în timpul Războiului Civil din Nicaragua din 1977-1978. Scena stili conține aspectul plăcut al unei fotografii de peisaj - este în esență o fotografie de peisaj - dar, ca și în cazul fotografiilor de război ale lui Miller, conține o estetică hibridă, o combinație de estetică și documentar, de artă și război. Meiselas este de acord că procesul de producere a unei imagini care documentează atrocitatea și arta este unul complex și îngrijorător. Ea scrie: „... realizarea acelei imagini a fost plină de anxietate din partea mea. Și, în același timp, dacă te uiți la această imagine, este destul de frumoasă – îngrozită, dar frumoasă. Este o fotografie de peisaj formai. Deși nu este făcut cu o cameră 8 x 10, ar fi putut fi. Este genul de preturi pe care oamenii o fac cu 8 x 10, cu sau fără un astfel de corp".12

Un exemplu similar este fotografia lui Luc Delahaye cu un soldat taliban mort, făcută chiar în afara capitalei afgane, Kabul, în 2001. Imaginea, care înfățișează un soldat întins într-un șanț puțin adânc, cu ochii întredeschiși și sângele curgându-i pe o parte a feței, este fără îndoială. la fel de tulburătoare ca fotografia lui Meiselas. Cu toate acestea, în 2011, această fotografie a apărut în Tate Modem ca parte a unei expoziții cu cinci camere intitulată „Noi forme documentare", menită să provoace rolul și scopul fotojoumalismului. Fotografiile de război la scară largă ale lui Delahaye au fost adesea criticate aspru

11 Sara Stevenson, Isabella Rossellini, Christiane Amanpour și Sheena McDonald, Magnum's Women Photographers - Magna Brava (Munich, Londra și New York: Prestei, 1999), 108.

12 Susan Meiselas, „Body on a Hillside”, în Batchen, Gidley, Miller și Prosser, 119.

pentru juxtapunerea lor de artă și reportaj și în 2004 Delahaye sa declarat artist, nu fotoreporter. Mark Durden scrie: „Delahaye contestă utilizările documentare clasice ale mediului în accentul acordat calităților formale și estetice ale imaginii”, descriind imaginile sale drept „pictorial documentar”.13 Într-un interviu din 2003, Delahaye a comentat: „Reporterii din presă”. vad peisajul afgan, dar nu il arata, nu li se cere. Toate eforturile mele au fost sa fiu cat mai neutru posibil, sa preiau cat mai mult posibil si sa permit unei imagini sa se intoarca la misterul realitatii Dar ce înseamnă Delahaye prin „misterul realității”?14 Se conformează el teoriei lui Berger a „absenței versus prezență” sau poate fi interpretat comentariul său în raport cu frumusețea convulsivă a lui Breton. Desigur, suprarealismul găzduiește misterele realității.

În iunie 1945, Vogue american a publicat „‘Believe It’: Lee Miller Cables from Germany” care conține câteva dintre fotografiile lui Miller din lagărele de concentrare.15 Scriitorul și curatorul de artă Richard Calvocoressi compară una dintre acele imagini, un portret înfiorător al unei gărzi SS moarte. care s-a sinucis la Dachau, după Detaliul de crucificare al altarului din Isenheim al artistului german Matthias Griinewald (circa 1515), care arată o reprezentare pictată a lui Hristos răstignit. El scrie: „Fotografia [a lui Miller] a gardianului SS care s-a spânzurat de un radiator amintește, și mai șocant [seamănă], cu capul lui Hristos răstignit al lui Griinewald, dând greutate viziunii conform căreia [Miller] a perceput lucrurile în mod vizual sau cultural. termeni înainte de a se gândi la implicațiile lor morale (de care ea era totuși conștientă)”.16 Capul Hristosului lui Griinewald este el însuși un fragment al unei opere artistice mult mai ample; parte dintr-un tablou oii pe un altar din lemn cu mai multe fațete pictat inițial pentru Mănăstirea Sf. Antonie din Isenheim, lângă Colmar (atunci situată în Germania). În comparație, șeful Gărzii SS este un fragment dintr-o groază și mai mare - o reprezentare fotografică a morții, a lagărelor de concentrare și într-adevăr a războiului însuși. Există, de asemenea, un sentiment de ironie în a compara capul lui Mesia cu capul unui nazist, sugerând astfel o juxtapunere de bine și rău, precum și artă și reportaj. Fotografia lui Miller a gardianului agățat poate fi comparată cu alte două lucrări artistice ale pictorului francez fauvist și expresionist

13 Mark Durden, „Documentary Pictorial: Luc Delahaye's Taliban, 2001”, în Batchen, Gidley, Miller and Presser, 242.

14 Luc Delahaye citat în Sean O'Hagan, „Luc Delahaye Tunis War Photography into an Uncomfortable Art”, The Guardian, 9 august 2011.

15 Lee Miller, „‘Believe It’: Lee Miller Cables from Gennany”, American Vogue, 1 iunie 1945, 105.

16 Richard Calvocoressi, Lee Miller: Portrete dintr-o viață (Londra: Thames and Hudson, 2002), 14.

Georges Rouault, o gravură intitulată Guerre produsă în 1926 și pictura antebelică din 1939 Capul lui Hristos. Ambele lucrări îl înfățișează pe capul lui Iisus, deși pictura, ca și reprezentarea lui Grünewald, este poate mai direct comparabilă cu portretul lui Miller. Cu toate acestea, în gravură, Hristosul lui Rouault este reprezentat ca un observator, un martor ocular, cu privirea în jos, către capul plecat al unui soldat mort, capul plecat oglindând postura curbată a gardianului agățat.17 În timp ce soldatul din Guerre este inevitabil o victimă. de război, fiind observată de figura protectoare a lui Hristos, Garda SS este inamicul și este judecat astfel prin documentarea sinuciderii lui de către Miller. În acest sens, Miller s-a transformat din rolul de protector în rolul de acuzator prin portretul ei de confruntare de prim-plan al nazistului mort - o transformare care este evidentă și în portretele lui Miller de gardă SS realizate la Buchenwald, discutate mai departe în acest capitol. .

Teoria lui Breton despre frumusețea convulsivă este în anumite privințe comparabilă cu teoria abjecției a Julia Kristeva. Teoreticieni precum Kristeva au scris despre moarte și reprezentarea morții în contextul abjectului, incapacitatea de a observa și, inevitabil, de a ne întoarce la ternis cu orice ne amintește de propria noastră mortalitate. Potrivit lui Kristeva, abjectul se referă la reacția umană (groază, vărsături) la o amenințare de defalcare a sensului cauzată de pierderea distincției dintre subiect și obiect sau dintre sine și celălalt. Exemplul principal pentru ceea ce provoacă o astfel de reacție este cadavrul, care ne amintește în mod traumatic de propria noastră materialitate. În comparație cu teoria lui Breton, scrierile lui Kristeva sugerează că un subiect poate fi la fel de „ispititor, pe atât de condamnat”, evocând „un vârtej de chemare și repulsie”.18 Natura convulsivă a conflictului poate fi din nou comparată cu abjecția atunci când ea scrie: „Evident. atrocitățile războiului sunt date drept adevărată cauză a fricii. Dar permanența sa violentă, cvasi-mistică o ridică de la nivelul de contingență politică sau chiar socială (unde s-ar datora opresiunii) la un alt nivel; frica devine un semn al umanității, adică al unui apel la /ove”.19 Acest conflict de sentiment, evidențiat atât de Breton, cât și de Kristeva, este discutat în detaliu de John Taylor în Body Horror. Taylor scrie:

Frica și dezgustul sunt răspunsuri la imaginile evenimentelor care au loc înainte de gândire și înțelegere. Atât repugnanță, cât și greață și legate

17 Jay Winter, Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural History (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 174-175.

18 Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection, trad. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 1.

19 Kristeva, 142.

cu reprezentări ale durerii, decăderii și morții; ambele implică posibilitatea de a fi absorbiţi şi fascinati precum şi respins de imagini de cmelty şi

20 sălbăticie.

Fotografiile lagărului de concentrare ale lui Miller arată „înclinația ei de a estetiza abjecția" 20 21 combinând repugnarea și fascinația, ca în descrierea ei a mormanului de cadavre care așteaptă dispoziție, care a fost învăluit cu sensibilitate în umbră, în timp ce prizonierii vii, scăldați în lumină, așteaptă eliberarea lor (fig. 4-3).

Luând în considerare descrierea lui Kristeva a răspunsului natural al omului față de moarte, oroarea vizuală, așa cum este surprinsă într-o imagine de fotografie, poate deveni o teroare psihologică personală atât pentru privitorul care a experimentat incidentul prin ochii fotografului, cât și inevitabil și, probabil, mai intens. , pentru fotograful care a asistat direct la scena. Cu toate acestea, interpretând fotografiile lagărului de concentrare ale lui Miller ca exemple de frumusețe convulsivă, aceste scene de groază devin mai degrabă estetice decât respingătoare și comparabile cu cele mai reproduse exemple de frumusețe convulsivă - reprezentarea lui Hristos murind pe cruce. Această imagine a torturii, sacrificiului și morții a fost interpretată în toate formele de artă și este afișată și adaptată într-o varietate de formate, de la tradițional (pictură, sculptură, bijuterii) până la modem (afișe, film, fotografie), iar Miller a surprins-o. propria versiune suprarealistă a crucificării din fotografia ei din 1945 Hot Line to God, realizată în Köln, Germania, în urma bombardării orașului. Probabil, este puțin probabil ca Răstignirea – o scenă a morții produsă în masă – să fie considerată un exemplu de abject și, probabil, descrierea evenimentului ca un exemplu de frumusețe convulsivă ar fi considerată sacrilege. Cu toate acestea, Răstignirea respectă ambele teorii. În comparație, morții sau muribunzii din fotografiile lagărului de concentrare ale lui Miller au făcut, de asemenea, un mare sacrificiu, fie că este vorba pentru familie, casă, țară, religii, convingeri politice sau artistice. Prin urmare, ca exemplu de frumusețe convulsivă, subiectele fotografiilor lui Miller și într-adevăr imaginile în sine ar putea fi comparate și analizate în același mod în care istoricii de artă au interpretat scenele istorice sau biblice de război și moarte, de exemplu, comparația lui Calvocoressi a lui Miller. atârnând paza SS pe Hristosul răstignit al lui Grünewald. După cum scrie Brink:

20 John Taylor, Body Horror: Photojurnalism, Catastrophe and War (Manchester: Manchester University Press, 1998), 29.

21 Aimalisa Zox-Weaver, Women Modernists and Fascism (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 160.

... unele reprezentări fotografice ale taberelor imită posturi cu o lungă tradiție picturală. Cadrul unui om gol cu pânza din baraca de la Buchenwald, de exemplu, ne amintește de imaginile creștine mai vechi ale Omului întristărilor, Hristos răstignit cu stigmate și instrumentele torturii sau ca „Dumnezeu și Om” simultan. , ca un mort viu – o imagine care reprezintă Pasiunea în general.22

Prin urmare, Miller pare să se bazeze pe cunoștințele sale despre marile picturi renascentiste pe care le-ar fi văzut în timpul vizitei sale de cercetare la Florența în 1929 și folosind metodele și tehnicile cu care era familiarizată pentru a interpreta lagărele de concentrare. După cum explică Zelizer, fotografi și reporterii care au intrat în lagăre în momentul eliberării lor nu erau pregătiți pentru obiectivele pe care le vor întâlni și, prin urmare, li s-au dat foarte puține „îndrumare despre ce fotografii să facă sau cum să le facă”.23 În acest sens, Miller a fotografiat taberele în singurul mod în care știa ea, folosindu-și cunoștințele de artă și încorporând abilitățile dezvoltate anterior prin studierea cu artiști precum Edward Steichen, George Hoyningen-Huene și Man Ray.

Compunerea Ororilor Războiului

Potrivit lui Jay Winter, din cauza schimbărilor semnificative în războiul modem care au avut loc de la primul război mondial, atât la nivel tehnic, cât și umanist, ar fi extrem de dificil, dacă nu imposibil, să consemnăm adevărata natură a unei astfel de mari dimensiuni. evenimente de război, de exemplu, exterminarea a sute de mii de civili în lagărele de concentrare sau distrugerea orașelor japoneze Hiroshima și Nagasaki, rezultat direct al conflictului militar, în august 1945. El scrie:

În conflictul din 1939-1945, mai mult de jumătate din cei aproximativ 50 de milioane de oameni care au murit direct ca urmare a ostilităților erau civili; iar modurile în care au pierit milioane de oameni nevinovați au fost noi. Bombardamentul nuclear de la Hiroshima și Nagasaki a fost nou. La fel a fost exterminarea evreilor din Europa, un act cu afinități cu atrocitățile anterioare în masă, dar care le-a depășit ca metodă, caracter și amploare. Ambele catastrofe au ridicat posibilitatea ca limitele limbajului să fi fost ridicate; poate că nu a existat nicio modalitate de a exprima în mod adecvat ordinul și amploarea cruzimilor războiului din 1939-1945.24

22 Brink, 143.

23 Zelizer, 87.

24 iarna, 9.

Opinia lui Winter conform căreia „hidoșia și amploarea cruzimiilor” celui de-al Doilea Război Mondial nu au putut fi exprimate suficient oglindește teoria absenței lui Berger și convingerea sa că arta (inclusiv fotografia) nu este în măsură să surprindă cu exactitate realitatea completă a atrocităților războiului din cauza la amploarea conflictului. Sontag provoacă, de asemenea, capacitatea unei fotografii de a face față efectiv unor astfel de orori într-un mod sincer. Ea scrie: „Fotografiile victimelor războiului sunt ele însele o specie de retorică. Ei reiterează. Ele simplifică. Ei se agită. Ele creează iluzia consensului”.25 În imaginile de război ale lui Miller, totuși, avem un sentiment al imaginii mai complete, o perspectivă, un instantaneu cu care privitorul poate începe să-și imagineze adevărata amploare a crimelor de război naziste. Aceste fotografii „simplifica” și „agită”, așa cum sugerează Sontag. Ei fac mânie și provoacă un sentiment de consens că aceste evenimente s-au întâmplat și că trebuie crezute. La urma urmei, așa cum afirmă Antony Penrose, „scopul [al lui Miller] a fost să provoace, pentru că asta fac cel mai bine muzele [și, în multe cazuri, artiștii]”.26 Dar cum începi să fotografiezi lagărele de concentrare? Cum începi să compui scenele morții și torturii pentru a transforma „neîncrederea colectivă în oroarea recunoașterii?”27

Aplicarea practicii suprarealiste

Miller aplică practica suprarealistă a fragmentării, în fotografiile ei de la Dachau și Buchenwald. Man Ray, de exemplu, a folosit adesea fragmentarea atunci când o fotografia pe Miller pentru a-și afirma controlul artistic și personal asupra muzei sale, decupând sau izolând părți ale corpului ei în lucrările sale de artă. Un exemplu este Shadow Patterns (c. 1930), o fotografie pe care Man Ray a făcut-o la Paris cu trunchiul lui Miller scăldat în lumina aruncată printr-o perdea de plasă la fereastra spre dreapta scenei. Imaginea a fost realizată inițial cu capul prezent în cadru, dar ulterior a fost decupată de artist. Cu toate acestea, pe lângă utilizarea fragmentării ca mijloc de control artistic, această practică are și o legătură certă între fornii sculpturali clasici și ruinele clasice și tehnica modernistă. De exemplu, în fotografia decupată a lui Man Ray, Miller seamănă în mod clar cu statuia grecească clasică Venus De Milo, sugerând în același timp o comparație cu torsul feminin fragmentat al suprarealistului Giorgio de Chirico din The Uncertainty of the Poet (1913). Annalisa Zox-Weaver

25 Sontag, 5.

26 Antony Penrose. „The Legendary Lee Miller” (lucrare prezentată la o întâlnire organizată de Royal Photographie Society, National Media Muséum, Bradford, 14 octombrie 2007).

27 Zelizer, 14.

scrie că, datorită fragmentării muzei sale de către Man Ray, Miller „este recunoscut până în prezent ca fiind trunchiul, ochiul, sânul sau alte fragmente corporale ale fotografiei lui Man Ray blasons

anatomiques”, indicând „întinderea exilului ei în reprezentare; Imaginile sale cu Miller îl fac pe olear să-și manifeste interesul pentru înscrierea în neoclasică! aesthetics into photographie Modernism”.28 Într-o fotografie, Dead Prisoners (1945), realizată la Buchenwald, Miller se bazează pe cunoștințele sale despre fragmentare pentru a crea un fel de forni abstracte din cadavre, umplând cadrul cu forme aleatorii, care fuzionează ale părți ale corpului pentru a se asigura că privitorul ia în întregime oroarea scenei prin confruntarea detaliilor (fig. 4-1). Fragmentarea este folosită în această fotografie pentru a semnifica o mică parte sau fragment dintr-o scenă mult mai mare de groază și moarte. Fotografia reușește să creeze un sentiment de captivitate pentru că nu există o scăpare pentru ochi, așa cum nu a existat o scăpare pentru subiecții din imagine. Privirea spectatorului este la început atrasă de distorsionat mânjit de sânge

Fig. 4-1: Lee Miller, Dead Prisoners, Buchenwald, Germania, 1945. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

fata în centrul scenei. Concentrându-se pe acea față centrală și înregistrând trăsăturile, cadavrul este transformat imediat într-o persoană, o ființă umană printre morții anonimi, fără chip. Această lectură este și mai emoționantă dacă ne gândim că, potrivit lui Penrose, Miller ar căuta în mod deliberat printre chipurile morților din lagărele de concentrare pentru a-și găsi prietenii parizieni care fuseseră

28 Zox-Weaver, 154.

capturat de naziști.29 Privitorul este apoi forțat să privească în jurul feței din centrul imaginii la amestecul de părți ale corpului, membrele scheletice agățate. Ca și în cazul multor fotografii ale ei de război, Miller surprinde efectiv doar un mic fragment îngrozitor al unei atrocități mult mai mari, dar făcând acest lucru utilizând o compoziție atent organizată pentru a permite și, deseori, să manipuleze, ochiul privitorului să interpreteze imaginea într-un anumit mod, să vadă. ce ar fi văzut fotograful sau chiar prizonierii. Nu există corpuri complete în vedere în această fotografie, ci doar fragmente de trupuri - brațe, picioare, capete - care doar sugerează adevărata amploare a ororii. După cum scrie Berger, „De fiecare dată când ne uităm la o fotografie, suntem conștienți, oricât de puțin, că fotograful selectează vederea dintr-o infinitate de alte obiective posibile”,30 și această idee este cu siguranță cazul în multe dintre fotografiile din lagărele de concentrare ale lui Miller. unde amploarea devastării era prea imensă pentru a fi capturată în fidi. În ceea ce privește compoziția lui Miller în Dead Prisoners, Jui-Ch'i Liu scrie:

Spectatorul este prins în cadrul proximității, percepând cadavre amestecate într-o prăbușire a granițelor. Comprimarea spațiului elimină distanța dintre spectator și cadavre, împiedicând spectatorul să mențină perspectiva geometriei și deschizând un spațiu de frontieră matricial coemergent între spectator și victimele

Holocaustului. Spectatorul nu poate! scăpa de înfruntarea trup-la-corp cu aceste cadavre.31

Gallagher sugerează că adevărata problemă pentru Miller și pentru spectatorii fotografiilor sale de război nu a fost doar amploarea atrocităților și ce să omite cu privirea camerei. A mai fost și problema încadrării Holocaustului, „cum să încadrezi, atât în sensul fotografic, cât și în sensul conceptual al cuvântului, această dovadă vizuală copleșitoare a soluției finale a fascismului”.32 Miller folosește o combinație de fragmentare și distanță, în special prim-planuri. , pentru a izola anumite fragmente ale scenei. Folosind practica fragmentării, s-ar putea argumenta că scopul lui Miller nu a fost întotdeauna să protejeze privitorul. De exemplu, prin descompunerea scenei pentru a formula subiectul în fragmente mai ușor de absorbit, ea combina și o nevoie

29 Antony Penrose, „Discovering Lee Miller” (lucrare prezentată la The Quintessential Lee Miller Symposium, Victoria and Albert Museum, Londra, 7 decembrie 2007).

30 Berger, Moduri de a vedea, 10.

31 Jui-Ch'i Liu, „Privindu-se sublimul feminin: Fotografie de război a lui Lee Miller, semne, Voi. 40, nr. 2 (iarna 2015), 317-318.

32 Jean Gallagher, The World Wars Through the Female Gaze (Carbondale și Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998), 86.

să informeze cu tendința de a șoca sau de a evoca un răspuns emoțional din partea privitorului, așa cum se vede în fotografiile ei de la Dachau și Buchenwald. Gallagher adaugă:

Fotografiile cu „corpurile stivuite în curtea crematoriului pentru că au lipsit de cărbune în ultimele cinci zile” sunt imagini în prim plan, clar focalizate, fără spații practic între figurile corpurilor și fraine. Cadavrele ocupă complet câmpul vizual, fără a lăsa spațiu de evadare sau de relief pentru linia vizuală a privitorului, eliminând distanța față de ceea ce trebuie să fi evocat (și cu siguranță evocă încă) reflexe de repulsie, de privire în altă parte, de neîncredere și o dorinta de distantare.33

Această descriere a unei scene care „trebuie să fi evocat... reflexe de repulsie” și, prin urmare, l-a determinat pe spectator să-și abată privirea sau să se distanțeze de groază, poate fi aplicată din nou scrierilor lui Kristeva despre abject. Cu toate acestea, spre deosebire de teoria lui Kristeva, Sontag crede că atunci când se confruntă cu imagini ale morții și distrugerii, răspunsul natural al omului nu este să-și îndepărteze privirea de la scenă, ci să se uite la scenă. Curiozitatea ne atrage atenția asupra oribilului sau a tabuului. După cum explică Sontag, „Se pare că apetitul pentru imagini care prezintă corpuri în durere este la fel de intens, aproape ca și dorința pentru

cele care arată corpurile goale”.34 Cu toate acestea, există un sentiment de rușine sau vinovăție în privința unui cadavru. cât un sentiment de șoc sau curiozitate. La urma urmei, o fotografie a unui cadavru poate fi la fel de intimă și intruzivă ca și privire la imaginea unui corp viu gol. Diferența este că, în cazul unei fotografii a unui nud, s-a acordat în mod normal permisiunea ca imaginea respectivă să fie vizionată public, în timp ce fotografia cu cadavrul unui soldat mort sau al unui prizonier din lagăr de concentrare este, și probabil ar trebui să fie, folosită în primul rând ca un forni de documentația istorică (deși înregistrarea morților pentru referință istorică poate fi considerată și înjositoare) și nu pentru semnificația sa artistică. Permisiunea și alegerea nu se aplică morților de război.

În „Germanii sunt așa”, publicat în Vogue american în iunie 1945, fotografiile lui Miller cu copii sănătoși, bine hrăniți și sate idilice și ordonate sunt juxtapuse cu imagini cu fumacele și rămășițele carbonizate de la Buchenwald. Această juxtapunere vizuală are ecou în textul ei scris, în timp ce ea descrie frumosul peisaj german „prevăzut cu sate asemănătoare bijuterii”, care sunt locuite de „schizofrenii”.35 O fotografie.

33 Gallagher, 87.

34 Sontag, 36.

35 Lee Miller, „Germans Are Like This”, Vogue, iunie 1945, p. 102.

din eseul foto care arată oasele fundului deținuților înfometați demonstrează efectiv ochiul lui Miller pentru compoziție și forni, chiar dacă scena a fost manipulată de fotograf (fig. 4-2). Fotografia este împărțită în diagonală sau fragmentată în două jumătăți contrastante, ceea ce simbolizează linia subțire dintre viață și moarte. Jumătatea din stânga jos a imaginii constă dintr-un morman mare de resturi carbonizate, mici piese de os, fragmente de corpuri umane. În schimb, jumătatea de sus a fotografiei conține picioarele unor bărbați vii – supraviețuitori – trei stili purtând pantalonii în dungi ai uniformelor lor de închisoare, stând deasupra

Fig. 4-2: (stânga) Lee Miller, Prizonieri eliberați în rochie de închisoare în dungi, lângă o plimbare de oase din corpuri arse în Crématorium, lagărul de concentrare Buchenwald, Germania, 1945. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 4-3: (dreapta) Lee Miller, LiberatedPrisoners with Newly DeadBodies, Dachau, Germania, 1945. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

ramane. Dungile distinctive ale pantalonilor de închisoare par să sugereze gratiile unui celi de închisoare, bărbații înfometați și împărțirea arienilor și evreilor. Bărbații în viață stau în tăcere, cu mâinile la spate, observând priveliștea dinaintea lor, o priveliște

care a fost ulterior văzută de Miller și reprodusă prin obiectivul camerei sale. Deși capetele prizonierilor au fost incluse pe negativul original, în fotografia publicată doar picioarele bărbaților și jumătatea inferioară a trunchiului lor sunt prezente în cadru - o omisiune care schimbă dramatic sensul și interpretarea fotografiei și permite privitorului să-și imagineze expresiile reflectorizante de pe fețele bărbaților; conștientizarea că acele fragmente de oase le-ar fi putut include atât de ușor pe ale lor. Este poate o

sarcina mai grea de a-și imagina privirea de pe chipul lui Miller; un observator care vede doar rezultatul persecuției și nu persecuția în sine. La fel ca mulți spectatori ai acestor fotografii de război astăzi, imaginația trebuie să înlocuiască inevitabil cunoștințele atunci când vizionează unele scene de război; numai cei care au fost acolo în acel moment și care au fost martori la eveniment ar fi putut produce ceva aproape de o reprezentare exactă a scenei. Deoarece privitorul nu este niciodată capabil să observe imaginea filli, doar reprezentarea sau interpretarea ei de către un individ, teoria lui Berger a „absenței versus prezență” ar putea fi aplicată imaginii lui Miller. De exemplu, în fotografia publicată de Miller, editorii Vogue (dacă nu chiar Miller) au îndepărtat intenționat o parte importantă a scenei, tăind capetele prizonierilor în viață și, prin urmare, înlăturând orice identitate individuală (în afară de identificarea că aceștia sunt prizonieri). din uniformele lor distincte), emoție sau expresie din partea subiecților ei. După cum scrie Berger, „O fotografie este eficientă atunci când momentul ales pe care îl înregistrează conține un cuantum de adevăr care este general aplicabil, care este la fel de revelator despre ceea ce este absent din fotografie ca și despre ceea ce este prezent în ea”.36 Din ceea ce este prezente în fotografie, omisiunile permit privitorului să-și imagineze care ar fi putut fi emoțiile și expresiile, să le cufunde în scenă și să se pună în pielea prizonierilor (și poate a lui Miller însăși). Miller pusese inițial în scenă fotografia, așa cum a făcut cu multe alte fotografii făcute în timpul carierei sale. Negativul inițial îi arată pe doi dintre bărbați care se uită timidă la camera, în timp ce ceilalți privesc cu respect la oase. Potrivit lui Ute Wrocklage, decizia de a decupa imaginea s-a datorat probabil îngrijorării Vogue că există deja mult scepticism în rândul americanilor cu privire la autenticitatea fotografiilor din lagărele de concentrare, așa că era mai sigur să decupăm capetele pentru a evita orice. mai multă confuzie sau îndoială.37 Cu toate acestea, chiar și în imaginea originală, privirea privitorului este atrasă în jos către grămada de oase care indică eficiența compoziției în ambele versiuni ale fotografiei.

Într-o fotografie similară intitulată Prizonieri din Liberateci cu cadavre noi (1945), făcută la Dachau, Miller aplică aceeași compoziție diagonală împreună cu o utilizare eficientă a luminii și umbrei pentru a simboliza

36 John Berger, Eseuri și articole selectate: The Look of Things (Middlesex, Anglia: Penguin Books, 1972), 181.

37 Ute Wrocklage, „„Believe It”: Lee Miller's Photographs of the Liberated Buchenwald and Dachau Concentration Camps for the Fashion Magazine Vogue”, în Walter Moser și Klaus Albrecht Schroder, eds. Lee Miller (Viena, Austria: Albertina, 2015), 77.

relația strânsă dintre viață și moarte (fig. 4-3).38 Jumătatea din stânga jos a imaginii care conține un șir de cadavre – unele acoperite cu pături de armată, în timp ce altele rămân expuse – a fost aruncată în umbră. Miller folosește efectiv umbra pentru a simboliza moartea, permițând cadavrelor să fie scufundate (deși nu se pierd complet) în întuneric. În schimb, jumătatea din dreapta sus a imaginii evidențiază o serie de prizonieri vii (aparent nearanjați de Miller), dintre care unii sunt cu fața spre umbră și observă morții. Alții așteaptă, poate pentru mâncare sau eventual pentru eliberarea lor inevitabilă, și par să se miște într-un flux constant pe partea dreaptă a cadrului. Faptul că Miller a fotografiat prizonierii vii scăldați în lumină este un simbol al vieții, renașterii, libertății și supraviețuirii. Miller folosește, de asemenea, practica suprarealistă a polarizării, incluzând contrariile vieții și morții, indicând astfel o relație între negativ și pozitiv, trecut și viitor, disperare și speranță. În comparație cu fotografia ei cu picioarele prizonierilor de lângă mormanul de oase, Miller a inclus chipurile prizonierilor în această imagine. Cu toate acestea, din aparenta lipsă de expresie a fețelor prizonierilor, privitorul nu poate decât să presupună că această viziune a camagei era o vedere comună în lagăr, o scenă care nu mai evoca aceleași sentimente inițiale de groază, șoc sau dezgust. Prin urmare, această a doua fotografie spune mai multe despre starea emoțională a prizonierilor din lagăre decât prima fotografie în care capetele au fost omise și întreaga scenă restricționată. Imaginația privitorului poate presupune că expresiile de pe fețele prizonierilor ar fi aceleași ca pe propriile fețe atunci când întâlnesc inițial aceste scene de camage. După cum explică Marianne Hirsch, „''... spectatorul se încadrează în ceea ce pretura omite: oroarea de a privi nu este neapărat în imagine, ci în povestea pe care spectatorul o oferă fili în ceea ce a fost omis”.39 Cu toate acestea, Există o absență de emoție pe fețele prizonierilor, așa cum documentează fotografia ulterioară a lui Miller. Asumarea și imaginația înlocuiesc adesea realitatea, mai ales atunci când privitorii sunt doar spectatori la fotografiile scenelor și nu la scenele în sine. După cum scrie Brink, „O persoană care se uită astăzi la fotografii din lagărele de concentrare nu va putea, în cea mai mare parte, să relaționeze ceea ce vede cu propriile sale experiențe, așa cum un deținut eliberat, un membru al SS sau o santinelă în tabără sau un spectator

38 Antony Penrose. ed. Războiul lui Lee Miller (Londra: Conde Nast Books, 1992), 185.

39 Marianne Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory (Harvard, MA: Harvard University Press, 1997), 21.

ar".40 Acesta este și cazul fotoreporterului care surprinde imaginile la mâna întâi pentru vizionare la mâna a doua.

Compoziția fotografiei lui Miller Prizonierii Liberateci seamănă foarte mult cu o altă fotografie de la Buchenwald făcută cam în aceeași perioadă de un fotograf necunoscut. Fotografia intitulată American Editors Visiting Buchenwald, făcută în aprilie 1945, arată o linie similară de oameni, de data aceasta reporteri și editori de ziare, poziționați în același loc în cadru cu prizonierii vii din fotografia lui Miller. Principalele diferențe, însă, între această fotografie și cea a lui Miller sunt că cadavrele poziționate în colțul din dreapta jos al imaginii par a fi scăldate în lumină, aproape iluminate, iar prizonierii din fotografia lui Miller au fost înlocuiți de membrii presei. . Spre deosebire de fotografia lui Miller, privirea fiecărui bărbat este îndreptată departe de grămada de cadavre fie într-un act de evitare, fie cu incapacitatea de a vedea groaza dinaintea lor. Doar un grup de trei Gis din dreapta fotografiei se uită la morți. Zelizer scrie: „Editorii – toți albi și bărbați – au mâzgălit în blocnote, părând să evite să se uite la cadavrele de la picioarele lor. Câțiva soldați de la colțul cadrului s-au uitat la cadavre, în locul actului de a depune mărturie".41 Poate că scena morții a fost mai puțin șocată pentru Gis, făcându-le rolul de trecători comparabil cu prizonierii din filmul lui Miller. fotografie. Totuși, cea mai notabilă diferență dintre cele două fotografii este utilizarea de către fotograf a luminii disponibile. În fotografia ei, Miller a folosit lumina și umbra contrastante pentru a avea un efect semnificativ pentru a adăuga o mai mare profunzime a sensului situației. Fotograful anonim, pe de altă parte, pare să se fi luptat cu luminozitatea luminii soarelui, ceea ce a dus la supraexpunerea în jumătatea inferioară a imaginii. Prin urmare, atenția spectatorilor este îndreptată spre reporteri și departe de cadavre, în timp ce, în imaginea lui Miller, privirea privitorului este îndreptată în jurul imaginii de la prizonierul în jachetă și șapcă gri poziționată pe linia de umbră din partea de sus. centrul fotografiei și în jos prin linia lui de privire către corpurile din umbră.

După cum sa menționat în capitolul anterior, spre deosebire de mulți dintre colegii ei, cum ar fi Margaret Bourke-White, care avea tendința să facă o fotografie și apoi să plece rapid din scena războiului, Miller a preferat să-și petreacă timpul lucrând cu atenție la compoziția fotografiei și la forni, luând adesea fotografii izbitor de perceptive din poziții care erau dificile și provocatoare atât fizic, cât și psihologic. Miller o demonstrează

40 Brink, 145.

41 Zelizer, 106.

abordare artistică a fotografierii războiului într-o imagine făcută la Dachau a doi medii americani observând un prizonier mort. Pentru a

compune imaginea, Miller s-a poziționat în compartimentul unui tren de vite plin cu cadavre pentru a crea o perspectivă care obligă privitorul să adopte o poziție lângă una dintre victime. În afara trenului, cei doi medii stau cu brațele încrucișate, construind o barieră de protecție psihologică între ei și viziunea îngrozitoare dinaintea lor - predominant, un cadavru cu ochi sticloși și gura deschisă. Așa cum scrie Jean Gallagher, „Este un pret nu numai al unei victime a Holocaustului, ci și al observatorilor americani care privesc și nu cred. Reprezintă a fi surprins ca un observator în cadrul proximității unor pagube de neînțeles și, în același timp, încordându-se împotriva acelui cadru, încercând să insereze o distanță între văzător și văzut".42 Dintre miile de imagini realizate cu „trenul morții" Dachau . Fotografia lui Miller este singura fotografie care construiește un punct de vedere individual și înfiorător din interior și, ulterior, duce interpretarea ei dincolo de sfera înțelegerii atât din punct de vedere artistic, cât și psihologic. Sharon Sliwinski descrie acțiunile curajoase ale lui Miller drept Trecerea „ceea ce pare a fi o graniță imposibilă, intrând în spațiul monstruos, inimaginabil, această comunitate îngrozitoare a morților. Ca spectatori ai acestei imagini, și noi suntem aduși cu imaginație în vagon-cum-sicriu".43 Această fotografie contrastează cu o a doua fotografie făcută din afara aceluiași tren, cu cei doi GI încadrând ororile din interior. Aceste două imagini arată două perspective diferite ale aceleiași scene - prima fotografie este, probabil, mai evocatoare datorită poziției lui Miller în tren, ambele fotografii reconstruind efectiv fragmente revelatoare pentru a semnifica o mică parte dintr-o scenă mult mai mare de groază.

Într-un mesaj de serviciu nedatat trimis editorului Vogue britanic Audrey Withers, și folosit mai târziu în eseul ei foto „Hitleriana", publicat în edițiile din iulie și august 1945 ale British și, respectiv, American Vogue, Miller a oferit o descriere detaliată și emoționantă a ceea ce ea fusese martor la Dachau, scene care inevitabil o vor bântui de-a lungul vieții. Ea scrie:

Dachau avea tot ce veți auzi vreodată sau veți închide urechile despre un lagăr de concentrare. Obosiți spațiile uriașe prăfuite care fuseseră călcate în picioare de atâtea mii de picioare condamnate – picioare care dureau și târșau și îndepărtau frigul și se mișcau pentru a alina durerea și deveneau inutile, cu excepția faptului că le duceau până în camera morții.44

42 Gallagher, 86.

43 Sharon Sliwinski, „Visual Testimony: Lee Miller's Dachau", Journal of Visual Culture, voi. 9(3), 2010, 389–408.

44 Penrose, Războiul lui Lee Miller, 188.

O fotografie făcută la Buchenwald cu picioarele unui prizonier eliberat reușește să captureze efectiv acele „picioare condamnate". În această fotografie, Miller a folosit fragmentarea pentru a se concentra asupra

picioarelor și picioarelor prizonierului. în jos spre picioare, pozat în ceea ce seamănă cu pantofii de balet uzați, ca și cum s-ar fi pregătit pentru ceea ce Katherine Slusher descrie ca un „balet al morții”, înfășurat în straturi de șosete reparate purtați pentru a preveni înghețul în timpul iernii germane extrem de friguroase.45 Așa cum scrie Slusher. , la fel ca multe dintre fotografiile lagărului de concentrare ale lui Miller, există „o frumusețe chinuitoare și aproape lirică”46 în comparația artistică între un prizonier care a fost contrazis unui lagăr de moarte și acum eliberat și un dansator care este capabil să încapsuleze libertatea prin mișcarea lui. Prin urmare, mai degrabă decât un „balet al morții”, poate că este mai corect să-l descriem ca un „balet al libertății” cu prizonierul/dansatorul pregătindu-se pentru un „dans al bucuriei”. Există, de asemenea, asemănări în context între fotografia lui Miller și gravura pe sticlă a lui Man Ray intitulată Dancer (Danger) (1920), o lucrare care a folosit principiul polarizării pentru a sugera o relație între artă (dans, estetism, viață) și război (pericol, distrugere, moarte).47 Cu toate acestea, gravura, potrivit lui Roland Penrose, „ilustrează cu precizie reverența și neîncrederea lui Man Ray față de zeul mașinii”, sugerând, prin urmare, că „dansul bucuriei” ar fi putut fi în zadar – acel război și în special, tehnologia războiului, este întotdeauna o forță mai puternică și mai distructivă decât orice formă de artă.48 Această atitudine poate fi aplicată și fotografiei lui Miller din 1940 Grim Glory, Revenge on Culture, în reprezentarea lui Miller a statuii feminine căzute întinsă în rabbie în timpul Blitz-ul londonez.

Portrete de gardă SS

Gallagher susține că ocazional Miller a fost forțată să renunțe la abordarea ei artistică atunci când fotografia lagărele de concentrare. Ea scrie: „Abandonând strategiile vizuale ale suprarealismului, Miller realizează o subminare mult mai radicală și politizată a subiectului vederii unificate decât ar putea suprarealismul vreodată”.49 Într-o serie de portrete pe care Miller le-a făcut despre SS.

45 Katherine Slusher, Lee Miller și Roland Penrose: The Green Memories of Desire (Munich, Berlin, Londra și New York: Prestei, 2007), 65.

46 Slusher, 65.

47 Roland Peinóse, Man Ray (Londra: Tirâmes și Hudson, 1975), 19.

48 Penrose, Man Ray, 18 ani.

49 Gallagher, 89.

gardieni imediat după eliberarea lagărelor, spectatorul este invitat de fotograf să adopte atât rolul de judecător, cât și de observator. Zox-Weaver îi descrie pe paznici ca „privind în camera de filmat din poziții necunoscute de suferință și abjecție”, și i-a evidențiat din mulțime de camera lui Miller ca personificarea cruzimii umane: „Cum au

putut să pară atât de obișnuiți, atât de simpatici (și, într-adevăr, patetic) și totuși el chipul uman al atrocității?”50 Cu o utilizare eficientă a compoziției și a distanței, aceste fotografii evocă un sentiment copleșitor de furie, sugerând că Miller dorește să șocheze cu fotografia ei și să informeze. În Beaten SS Prison Gnard (1945) (fig. 4-4), de exemplu, Miller a fotografiat un gardian care a fost bătut violent de prizonierii eliberați și apoi salvat și închis pentru propria sa siguranță de către Gis.51 În acest apropiat portret, care seamănă cu o „împușcătură” din închisoare, Miller pare să implore ca privitorul să se confrunte cu gardianul și să ceară „de ce?” Cu ochii holbați și nasul rupt și însângerat, gardianul strigă după milă, dar tot ceea ce spectatorul simte față de el este resentimente și dezgust. Faptul că gardianul a încercat să scape de pedeapsă deghându-se în hainele civile ale unuia dintre deținuți nu face decât să adauge la repulsia privitorului. Privitorul nu poate decât să-și imagineze ce chin extrem a provocat, iar bătaia la care a fost supus nu este nimic în comparație cu ceea ce trebuie să fi suferit unii prizonieri din mâna lui.

În timp ce Gallagher pune la îndoială suprarealismul din aceste portrete, Patricia Allmer crede că fotografia lui Miller a gardianului bătut reflectă fascinația suprarealistei pentru sadomasochism și propria asociere a lui Miller cu americanul William B. Seabrook, alături de care Man Ray a fotografiat-o la începutul anilor 1930.52 Allmer scrie că această imagine „exemplificează angajamentul ei [a lui Miller] continuu cu noțiunile sadeiene și batailleene de desublimare, de „privirea neclintită””.53 Într-o altă imagine făcută la Buchenwald cam în aceeași perioadă cu Beaten SS Prison Gnard, Miller a fotografiat. doi gardieni bătuți în genunchi în fața camerei ei, implorând îndurare.54 Din nou, aici există o sublimare sadită. Gardienii au fost fotografiați cu fața în fața camerei, ca și în imaginea anterioară, dar de data aceasta Miller a folosit un prim-plan mediu care surprinde mai mult situația (izolarea celi, podeaua tare de beton pe care

50 Zox-Weaver, 180.

51 Penrose. Războiul lui Lee Miller, 164.

52 Patricia Allmer, Lee Miller: Fotografie, suprarealism și dincolo. Manchester: Manchester University Press, 2016), 42.

53 Allmer, 52.

54 Jane Livingston, Lee Miller: Fotograf (Londra: Thames & Hudson, 1989), 87.

sunt în genunchi) și include corpurile foliare ale prizonierilor îmbrăcați, de asemenea, în haine civile, dar fragmentate la genunchi, de parcă Miller ar aplica același control artistic pe care l-au folosit Man Ray și Surrealiste, pentru a elimina capacitatea gnardilor de a scăpa din limitele celi de închisoare murdare și însângerate. La fel ca

gnardul bătut din fotografia anterioară, cei doi bărbați arată o priveliște jalnică în cei mici și rari, coborând la picioarele unei femei fotograf. După cum scrie Miller despre aceste imagini:

Foștii prizonieri au găsit și au recunoscut un anumit număr dintre foștii lor torționari, soldați SS deghizați în civili și rătăcind la marginile taberei. Dacă îi prind, îi fac o analiză amănunțită și îi aduc înapoi la închisoarea lagărului. Starea lor este teribilă, dar sunt încă în viață; și nu sunt atât de prost ca noii lor răpitori când au fost bătuți, pentru că cel puțin au fost bine hrăniți și nu au mai fost bătuți până acum. Un cuplu se aruncă pe jos după milă de fiecare dată când ușa se deschide.55

Fig. 4-4: (stânga) Lee Miller, Garda închisorii SS bătută, Buchenwald, Germania, 1945. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Fig. 4-5: (dreapta) Lee Miller, A Captured Guard (Klaus Hornig) care dă salutul nazist dintr-o închisoare Celi, Buchenwald, Germania, 1945. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

Allmer sugerează, de asemenea, o legătură Sadeiană aici, comentând că Miller folosește suferința gnardilor pentru propria ei plăcere. Ea scrie: „Într-o altă mișcare transgresivă și de confruntare în exces, Miller surprinde prea multe, forțând privitorul să asista la scenă și să devină parte dintr-un schimb excesiv de priviri – privirea critică, dar nepasională a

55 Lee Miller citat în Livingston, 82.

fotograf, durerea violatorului și oroarea privitorului”.56

Spre deosebire de atitudinea sicofantică a gnardilor din cele două fotografii anterioare, s-ar putea argumenta că A Captured Guard (Klaus Hornig) care dă salutul nazist dintr-o închisoare Celi (1945) poate provoca un răspuns și mai intens din partea privitorului datorită bărbieriei. - atitudinea insubordonată a gardianului cu cap în timp ce îi dă lui Miller (și privitorului) un salut nazist provocator (fig. 4-5).57 Aparenta lipsă de remuşcare de pe chipul acestui gardian, în contrast cu expresiile de teroare din portretele anterioare de gardă, este probabil de ce spectatorul simte un sentiment mai mare de antipatie, chiar dacă Miller a fotografiat acest gardian sfidant într-un mod puțin mai puțin conflictual decât ceilalți paznici bătuți. Prin urmare, dacă nu adoptăm o abordare atât de confruntatoare cu acest portret, s-ar putea argumenta că există mai puține evidente furie generată de privitor față de această fotografie decât cu celelalte imagini de gardă. După cum consideră curatorul de artă Katharina Menzel-Ahr, clicul obturatorului camerei devine un act de răzbunare, aproape ca și cum Miller ar apăsa trăgaciul unei arme. prim-plan și privind direct la cameră pentru a crea un sentiment de resentimente. Fața inexpresivă, dar învinețită și salutul nazist semnifică un

sentiment de aroganță sau de supunere oarbă. În mod ironic, potrivit Wrocklage, acest prizonier a fost identificat acum ca fost ofițer de poliție și avocat german Klaus Homig, care a fost reținut în Buchenwald timp de șapte luni pentru subminarea forței militare și trădare. Homig a respins regimul nazist de la început și, ca un catolic devotat, era puțin probabil să ofere un salut nazist. Prin urmare, Wrocklage crede că Miller sau unul dintre soldații americani care o însoțeau a fost cel care a aranjat scena pentru a-l umili pe Homig, care era, până la urmă, încă inamicul.59 După cum scrie Zox-Weaver, „Ochiul ei a fost atras de întuneric. absurditate, la ironiile de dinainte și de după, la imagini care, odată încărcate cu puterea de supunere, devin impotente și batjocoritoare după căderea nazismului de la putere”.60 Totuși, deși s-ar putea dezbate că natura fotografiilor lagărului de concentrare al lui Miller, în special portretele de gardă, sunt mai mult despre dovezi documentare decât despre compoziție creativă și forni artistice, după cum remarcă Gallagher, Miller's

56 Allmer, 52.

57 Penrose, Războiul lui Lee Miller, 165.

58 Katharina Menzel-Ahr, „Corespondent de război pentru Vogue” (lucrare prezentată la The Quintessential Lee Miller Symposium, Victorian and Albert Museum, Londra, 7 decembrie 2007).

59 Wrocklage, 77.

60 Zox-Weaver, 177.

conștientizarea naturii suprareale a scenei este încă foarte evidentă. De exemplu, chiar și în portretul ei al gărzii sfidant, Miller a folosit compoziția diagonală recunoscută, o caracteristică comună a fotografiei sale în această etapă a carierei sale, în linia brațului drept ridicat al gărzii. Mâna iluminată sugerează în continuare o juxtapunere ironică cu o binecuvântare asemănătoare lui Hristos. În plus, Miller surprinde câteva fine și unghiuri interesante în pereții celiului, uniforma deținutului (cum ar fi forma triunghiulară a ecusonului) și fereastra în formă de cruce situată în spatele umărului stâng al gardianului, demonstrând astfel că ochiul ei suprarealist era încă foarte mult la lucru când fac aceste portrete de gardă.

După Buchenwald, Miller a fotografiat paznicii SS la Dachau; cu toate acestea, Burke nu crede că portretele de gardă făcute la Dachau surprind resentimentele lui Miller în același mod ca fotografiile ei de la Buchenwald. Ea scrie: „În mod neașteptat, fotografiile lui Lee cu paznicii din Dachau capturați nu sunt stăpânite de furia care marchează fotografiile ei similare din Buchenwald... Poate că asta a fost suficient în calea răzbunării. Sarcina ei a fost să relateze suferința morților și supraviețuirea celor vii”.61 Într-o fotografie făcută la Dachau, care folosește o compoziție în diagonală similară cu portretul de gărzi, Miller a fotografiat corpul unui gardian SS care a fost ucis.

de către proprii prizonieri și aruncat într-un canal din apropiere în urma eliberării lagărului (fig. 4-6). Burke scrie:

Miller folosește lumina, umbra și proprietățile apei pentru a sugera că moartea gardianului este justificată, dar răscumpărătoare. Frumusețea misterioasă a imaginii, care pare să dizolve trăsăturile bărbatului în timp ce acesta se scufundă sub suprafață, implică probleme mai mari - responsabilitate, memorie, durere - care ar bântui-o mai mult timp după terminarea războiului.62

Acest prim-plan mediu al gardianului care plutește într-un mormânt apos demonstrează în mod eficient modul în care Miller nu numai că a înregistrat scena, dar a transformat un episod sumbru într-un portret obsedant de o frumusețe convulsivă. Cu alte cuvinte, interpretând fotografia lui Miller ca un exemplu de suprarealism breton, se poate observa cum garda a fost transformată — convulsă — dintr-o figură a urii într-o imagine estetizată. Miller descrie scena stränge suprarealistă de lângă canal, referindu-se metaforic la paznicii plutitori morți ca un șarpe: „o mizerie plutitoare de SS, în lor.

61 Burke, 261.

62 Carolyn Burke, „Framing A Life: Lee Miller” în Antony Penrose, Roland Penrose și Lee Miller: The Surrealist and the Photographer (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2001), 132.

costume de camuflaj cu pete și cizme cu unghii, s-au strecurat de-a lungul drumului”.63 După cum confirmă Haworth-Booth, fotografiile bine luminate și perfect compuse ale lui Miller, toate exemplele a ceea ce se înțelege prin terni „suprrealism”.

Fig. 4-6: Lee Miller, gardianul închisorii SS mort plutind în Canal, Dachau, Germania, 1945. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

documentar”, „ne amintește de cunoștințele de primă mână ale lui Lee despre suprarealism și de ideea de „frumusețe convulsivă” și de numeroasele sale imagini de efigii...”64

Lagărele de concentrare ca obiect al art

Fotografiile lui Miller ale lagărelor de concentrare descriu adesea scene care amintesc de opera de artă a unor artiști precum Max Beckmann, George Grosz și Georges Rouault. Cu toate acestea, cea mai semnificativă diferență între interpretările pictate ale războiului (inclusiv desene, gravuri și sculpturi, printre alte genuri artistice) și reprezentările fotografice ale lui Miller este că imaginile de groază ale lui Miller sunt scene care sunt extrase direct din viața reală și fragmente documentate eficient. a unui întreg mult mai mare. De exemplu, în timp ce pictori precum Francisco Goya au asistat în mod invariabil la scene de război, iar alții au folosit sau s-au referit la fotografii ca parte a procesului de creație, reprezentările lor sunt

descrise de unii critici de artă, precum Raymond Durgnat, ca reprezentări inadecvate ale acea groază exprimată creativ prin intermediul lor

63 Lee Miller citat în Burke, 261.

64 Mark Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (Londra: V&A Publications, 2007), 194.

propriile sentimente și viziune personală. În cazul artiștilor suprarealiști, aceasta a fost o viziune de vis, subconștientă, amintind o scenă direct din imaginație, cu o acuratețe reală mică sau deloc. În fotografie, totuși, scena nu este întotdeauna o reprezentare personală așa cum este într-o pictură, ci probabil o reprezentare mai exactă a realității, deși înregistrată ca momente fragmentare în timp. Cu toate acestea, imaginea înfățișată este imaginea pe care camera a văzut-o și pe care fotograful și, ulterior, privitorul au interpretat-o. Cu toate acestea, după cum remarcă Berger, este în mod normal decizia privitorului cu privire la ceea ce privește și este decizia privitorului asupra modului în care citește sau reacționează la o scenă surprinsă de un artist sau fotograf. În cazul lui Miller ca fotograf, ea ne arată scena, devenind ochii noștri pentru a vedea obiective pe care nu le-am vedea niciodată singuri. După cum explică Berger în continuare, din cauza actului de a vedea, ceea ce vedem este adus la îndemâna noastră, dar nu neapărat la îndemâna brațului. Fotografia lui Miller ne arată scene de război prin ochii ei și prin modul ei de a vedea prin intermediul camerei ei, fără ca noi, privitorii, să fim nevoiți să vedem acele priveliști tulburătoare cu proprii noștri ochi. În acest sens, i-am împrumutat ochii pentru a observa lumea fără a fi nevoiți să fim martori singuri. Poate că am putea considera acest tip de vedere drept „vedere secundară”, asistarea la o scenă la mâna a doua prin ochii altcuiva. După cum arată Berger, „O imagine este o priveliște [sau scenă] care a fost recreată sau reprodusă”, iar acest mod de a vedea trebuie să se aplice și la etapa de tipărire, încadrare, subtitrare și expunere a ciclului de viață al unei fotografii.65 Privitorul. atunci trebuie să interpreteze fotografia sau să reinterpreteze scena, care poate fi o interpretare diferită de cea a fotografului. Prin urmare, întreprindem un proces a ceea ce ar putea fi descris drept „vedere terțiară” – o reinterpretare a interpretării scenei de către fotograf.

Roland Barthes scrie în Camera Lucida (1981) că camera este un mecanism de documentare a dovezilor. Cu toate acestea, deși acest lucru este parțial adevărat, nu este singurul scop al camerei. John Tagg se referă la credința lui Barthes în acest realism de fotografie scriind: „Dincolo de orice codificare a fotografiei, există o legătură existențială între „lucru în mod necesar real care a fost plasat înaintea obiectivului” și imaginea fotografiei: „fiecare fotografie este cumva co-natural cu referentul ei'. Ceea ce afirmă fotografia este adevărul copleșitor că „lucrua a fost acolo”: aceasta a fost o realitate care a existat cândva, deși este „o realitate pe care nu o mai putem atinge””66, dacă, desigur, scena nu a fost pusă în scenă. sau

manipulate (a se vedea, de exemplu, unele dintre lucrările „documentare” din anii 1930 ale

65 Berger, Moduri de a vedea, 8.

66 Roland Barthes citat în John Tagg, The Burden of Représentation: Essays on Photographies and Historiés (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 1.

fotografi precum Arthur Rothstein și Margaret Bourke-White, printre alții, care „au dezvoltat tehnici regizorale pentru a dramatiza Dépréssion”67). În legătură cu fotografiile de la Buchenwald și Dachau, Miller își folosește fotografiile pentru a documenta un fragment de istorie care a apărut cândva, dar nu mai există; dar, așa cum ilustrează multe dintre fotografiile ei de război, documentarea și arta adesea se combină pentru a crea imagini care înfățișează scene care sunt atât estetice, cât și îngrozitoare și în care un element al realității a fost manipulat sau îndepărtat. Prin urmare, în timp ce în unele privințe fotografia poate fi privită ca „o distribuție directă și „naturală a realității” mai mult decât în pictură, această credință este discutabilă.68 Sontag scrie: „O fotografie nu trebuie să evoce, ci să arate. De aceea, fotografiile, spre deosebire de imaginile realizate manual, pot fi considerate drept dovezi”.69 Cu toate acestea, analizând fotografiile de război ale lui Miller putem stabili că, deși se constată că unele fotografii, în special imaginile de război, pot fi clasificate drept fotografie documentară „directă”, oferind dovezile că anumite evenimente au avut loc, unele fotografii de război pot să arate și să evoce printr-un element de manipulare de către fotograf.

Contrastul sugerat între fotografie și pictură și estetic și documentar, uneori stabilizat și suprapus în lucrarea fotografică a lui Miller, și există dovezi în eseurile foto ale lui Miller cu privire la cunoștințele sale extinse despre artă și influența acesteia asupra fotografiei sale. În două dintre primele ei eseuri foto Vogue, de exemplu, Miller reflectă asupra înțelegerii ei despre artă, permițându-i să interpreteze scenele cu efect estetic. În „Războinicii neînarmați”, publicat în septembrie 1944, Miller descrie modul în care „bărbații cu față încleștată” tratau trei pacienți cu membre rupte. Ea scrie: „În clarobscurul de kaki și alb mi-am adus aminte de pictura lui Hieronymus Bosch, Purtarea crucii”.70 În același eseu foto, Miller compară ziua însorită de la Spitalul de Evacuare al 44-lea din Franța cu „un peisaj. painter's moming”71, și se referă la „medicul cu chip ca Rafael”.72 În eseul ei foto „St Malo”, publicat în ediția din octombrie 1944 a British Vogue, Miller comentează: „M-am gândit că vizionarea unui barile dintr-un deal a ieșit cu picturile pline de farmec ale lui Napoleon”73 și descrie două mici

67 Belinda Rathbone, Walker Evans: A Biography (Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 136.

68Tagg, 4L

69 Sontag, 42.

70 Lee Miller, „Unarmed Warriors”, British Vogue, septembrie 1944, p. 36.

71 Miller, „Războinici neînarmați”, 82.

72 Miller, „Războinici neînarmați”, 85.

73 Lee Miller, „St Malo”, British Vogue, octombrie 1944, p. 51.

fetele ca „gemeni pixie, exact ca micuții diavoli din fundul Madonei Sixtine”.74 Eseul ei „Through the Alsace Campaign”, publicat în aprilie 1945, arată în mod similar modul în care procesul de gândire al lui Miller include referință artistică: „ГИ never see acid galben și cenușiu din nou ca acolo unde scoicile izbucnesc lângă zăpadă fără să vadă și fețele palide tremurânde ale înlocuitorilor, gri și galbene de teamă.”75 Calvocoressi explică:

În reportajele ei de război pentru Vogue, Miller se apropie din ce în ce mai mult de pamtingul olandez și flamand timpuriu, în special Bosch și Bruegel. Cu cât pătrundea mai mult în Europa ocupată de naziști, cu atât mai mult trebuie să se fi întrebat dacă nu intrase într-una dintre viziunile fantasmagorice ale iadului ale lui Bosch, sau poate în triumful macabru al morții al lui Bruegel. Ca suprarealistă, ea ar fi fost condiționată să aștepte, chiar să cultive, nebunie, abnonalitate, coșmar.76

În comparație cu fotografiile lui Salgado din America Latină din anii 1990 și imaginile lui Delahaye din Afganistan la începutul secolului XXI, fotograful de război britanic Don McCullin a vorbit, de asemenea, despre natura poetică și expresivă artistic a fotografiilor sale de război cu utilizarea lor creativă a luminii naturale. si umbra. McCullin descrie experiența sa în fotografierea războiului din Cipru la mijlocul anilor 1960: „M-am simțit ca și cum aș avea o pânză în fața mea și am aplicat, lovitură cu palmă, compoziția unei povești care se spunea de la sine. Mi-am dat seama mai târziu, încercam să fotografiez într-un mod în care Goya a pictat sau a făcut schițele lui de război”.77 La fel ca Delahaye și Salgado, abordarea artistică și utilizarea compoziției creative de către McCullin au ca rezultat adesea reprezentări sensibile ale subiectelor sale, cum ar fi fotografiile sale. a unui marin american rănit în Vietnam, purtat de compatrioții săi, ceea ce seamănă cu Hristos fiind coborât de pe cruce, și a unei turce îndurerate pentru soțul ei ucis în timpul Războiului Civil din 1964. În ultima imagine, McCullin folosește o verticală puternică. iar liniile diagonale create de plasarea a două femei și a unei mașini sunt comparabile cu unele imagini din lagărele de concentrare ale lui Miller, în special în aplicarea liniilor diagonale. Decuparea unui observator în dreapta cadrului amintește, de asemenea, de fotografia lui Miller a prizonierilor vii care observă grămada de oase carbonizate de la Buchenwald, o omisiune care invită privitorul să-și imagineze expresia de pe ecran.

74 Miller, „St Malo”, 80.

75 Lee Miller citat în Penrose, Lee Miller's War, 136.

76 Calvocoressi, Portrete dintr-o viață, 12.

77 Harold Evans citat în Mark Holbom, ed.. Don McCullin (Londra: Jonathan Cape, 2003), 13.

chipul spectatorului, precum și întrebarea despre relația dintre ea și femeile din cadru. Luând în considerare mediul artistic al lui Miller și înțelegerea artei, este, prin urmare, posibil să comparăm experiența lui McCullin în fotografierea războiului din Cipru cu efortul anterioar al lui Miller de a interpreta artistic scenele celui de-al Doilea Război Mondial.

În timp ce eseurile foto Vogue ale lui Miller demonstrează că diverse forme de artă și artiști, pe lângă suprarealism, i-au inspirat fotografia și scrisul, este, de asemenea, adevărat că fotografiile de război ale lui Miller i-au inspirat pe unii artiști să creeze propriile interpretări artistice ale scenelor capturate inițial de Miller. De exemplu, în 1955, artistul italian Rico Lebrun, care a servit în armata italiană în timpul Primului Război Mondial, și-a început Seria Buchenwald, o colecție de desene realizată ca reacție la cel de-al Doilea Război Mondial și inspirată de fotografiile de știri care înfățișează morți. prizonieri în lagărul de concentrare. Un tablou intitulat Floor of Buchenwald No.l (1957), pictat cu cazeină și cerneală, se baza pe o fotografie făcută de Miller care fusese publicată în „Believe It”.78 O versiune decupată a acestei fotografii a fost reprodusă în lucrarea lui Van Deren Coke. cartea The Pointer and the Photographer: From Delacroix to Warhol în 1964. Potrivit lui Zelizer, Lebrun a susținut că „documentația fotografică [a atrocităților] mi-a oferit „faptele” pe care trebuie să le am pentru a prezenta o imagine vie”. 79 Cu toate acestea, după ce a comparat fotografia și pictura, teoreticianul britanic al artei și filmului Raymond Durgnat a descris eșecul lui Lebrun de a înțelege problema transcrierii acestei scene, sugerând o discordie artistică între cele două genuri de pictură și fotografie. Durgnat scrie:

Lebrun, un pictor sincer și inteligent, a ratat din nou și din nou detaliile înregistrate de ochiul „pasiv” al camerei și a înlocuit convențiile de formă, anatomie, compoziție. Aproape invocat, el a adus ordine compozițională într-o grămadă de corpuri a căror elocvență oribilă se afla tocmai în dezordinea „asimetrice” a capetelor aruncate înapoi.80

În schimb, fotografia lui Miller înregistrează modul în care „coapsele au devenit mai subțiri decât gambele, arată stângăcia împachetărilor făcute în casă,

78 Miller, „Believe It”, 104.

79 Zelizer, 147.

80 Raymond Durgnat citat în Van Deren Coke, The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol (Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1972), 111-112.

subliniază pietricelele dure pe care se află trupurile".81 Ceea ce susține Durgnat este că pictorul a fost capabil să manipuleze scena în scopul picturii, în timp ce Miller a folosit fotografia pentru a arăta cum corpurile par să „sângereze dintr-un colț al cadru, astfel încât să simțim că aceasta este doar o parte dintr-o groază uriașă și infinită" și, prin urmare, obținem o interpretare mai veridică a scenei.82 Cu alte cuvinte, Lebrun a încercat să arate în pictura sa ceea ce Miller poate doar să facă sugerează în fotografia ei. Deși este adevărat că Lebrun pare să „înfrumusețeze" scena dând subiectelor din tablou ceea ce Durgnat descrie ca „o grație și o ordine nefirească", spre deosebire de fornii abstracte oarecum haotice din fotografia lui Miller, s-ar putea argumenta că, așa cum cu alte fotografii, cum ar fi imaginea ei a prizonierilor care observă grămada de rămășițe carbonizate și fotografia ei a prizonierilor eliberați cu cadavre proaspăt moarte, Miller este capabilă să creeze o „ordine compozițională" similară căutând fornii naturale din scena și surprinzând 83 Folosind atributul particular al fotografiei de înregistrare instantanee, Miller este capabil să producă o reprezentare imediată a scenei, spre deosebire de interpretarea la mâna a doua de către Lebrun a reprezentării fotografiei lui Miller (un exemplu de vedere terțiară). Ca artist de război, totuși, Lebrun ar fi avut mai mult control asupra compoziției picturii sale decât Miller. Pictorul nu are timp și șansă împotriva lui și poate alege să facă coapsele mai plate sau modelul trupurilor mai ordonat (deși Picasso a reușit să finalizeze pictura sa epică de război Gtiernica (1937) într-o perioadă de două luni). În acest sens, interpretarea sa a scenei este o versiune manipulată, reordonată a realității în comparație cu fotografia lui Miller a scenei. Epoca manipulării digitale și a exemplelor mimeroane de software de îmbunătățire a fotografiilor disponibile fotografilor de astăzi a fost încă cu aproximativ cincizeci de ani în viitor. Prin urmare, există inevitabil un element de credibilitate care pare să lipsească din pictura lui Lebrun. Cu fotografia lui Miller, suntem forțați să credem groaza ca o adevărată reprezentare a scenei.

Berger a susținut că fotografia nu ar trebui descrisă ca un „forni de artă" precum pictura sau sculptura, datorită naturii sale documentare. El scrie: „...pictura interpretează lumea, traducând-o în limba ei proprie. Dar fotografia nu are limbaj propriu. Se învață să citească fotografii așa cum învață să citească urme sau cardiograme. Limbajul în care se ocupă fotografia este limbajul evenimentelor".84 În timp ce Berger are dreptate să

81 Coca-Cola, 111-112.

82 Coca-Cola, 111-112.

83 Coca-Cola, 111-112.

84 Berger, The Look of Things, 181.

spunem că limbajul fotografiei este „limbajul evenimentelor”, iar acest lucru este cu siguranță adevărat pentru fotografia de război, utilizarea de către Miller a cunoștințelor artistice în fotografiile ei și accentul pe compoziție și forni contrazice acest punct de vedere. Convingerea lui Berger că „compoziția în sensul profund și formativ al cuvântului nu poate intra în fotografie” este cu siguranță discutabilă atunci când este aplicată fotografiilor de război ale lui Miller, imagini care pun la fel de mult accent pe compoziția estetică, pe cât o fac doar pe crearea unei înregistrări directe a scenei. .85

În 1945, Picasso, un bun prieten al lui Miller, a pictat o altă scenă comparabilă cu fotografia lui Miller „Believe It”, intitulată The Charnel House. Asemănarea izbitoare dintre acest tablou și fotografia lui Miller sugerează că fotografiile lui Miller din Buchenwald l-au inspirat și pe Picasso, așa cum l-au făcut pe Lebrun. Charnel House amintește foarte mult de reprezentarea lui Picasso a haosului războiului din lucrarea sa anterioară Guernica, relatarea tulburătoare a artistului despre masacrul din orașul basc Guernica în timpul războiului civil spaniol, cu narațiunea sa vizuală detaliată. Cu toate acestea, Mark Stevens pare să fie de acord cu viziunea lui Durgnat asupra reprezentărilor războiului descrise în pictură. El scrie:

În The Charnel House – pictat în 1945, când rapoartele despre lagărele morții au început să se umple prin Europa – Picasso a abordat din nou public ororile războiului, înfățișând o familie sacrificată. Ca și Guernica, lie folosea un spațiu esențial cubist și paleta pâlpâitoare alb-negru a știrilor. Dar acestui tablou îi lipsește amploarea extraordinară – fizică, morală, spirituală – a Guernicai. Nu aspiră să fie un tablou rezumat care să-și concentreze subiectul într-o imagine singulară. În schimb, tabloul este un aer neterminat.86

Natura neterminată a picturii creează sentimentul că există un decalaj în scene și că, la fel ca prim-planurile lui Miller ale cadavrelor de la Buchenwald, există o lipsă de închidere - că războiul, sau potențialul de război, a fost și stili este un factor continuu în domeniul istoriei. După cum continuă Stevens:

Charnel House este încă un exemplu de intuiție sublimă a lui Picasso despre modul în care un artist trebuie să abordeze ororile secolului. Nu după mult timp după ce a pictat tabloul, scriitorii ar susține că arta trebuie să cadă mut înaintea Holocaustului - că nicio imagine nu ar putea reprezenta! sensul ei în orice, în afară de cel mai rupt, mod parțial. salut The Charnel House, Picasso începe dar

85 Berger, The Look of Things, 180.

86 Mark Stevens, „War Stories”, The New York Magazine, 22 februarie 1999.

nu pretinde să pună capăt contabilizării Holocaustului: liniile sale se estompează spre neant.87

În acest sens, există câteva asemănări aici între reprezentările pictate ale lui Picasso și Lebrun ale unei scene similare de groază, în dificultatea de a crea o relatare pictată a Holocaustului. S-ar putea chiar argumenta că imaginile lui Miller despre război sunt capabile să locuiască într-un teritoriu estetic și social în care nici măcar Picasso nu a putut să intre. După cum însuși Picasso a afirmat odată în 1944, probabil cu referire la Gnernica: „Nu am suferit războiul pentru că nu sunt unul dintre acei artiști care caută un subiect ca un fotograf, dar nu există nicio îndoială că războiul este acolo în tablourile pe care le-am pictat atunci”.88 În timp ce reprezentarea crudă de către Picasso a atacului asupra Guemica este considerată una dintre cele mai mari picturi de război ale secolului al XX-lea, The Charnel House pare să nu aibă vastul sentiment de moarte și distrugere pe care îl conținea fosta lucrare. . Totuși, în comparație cu fotografia lui Miller, pictura, care are același aspect monocromatic și figuri statice în contrast cu sentimentul de mișcare din Guemica, reușește totuși să ofere o reproducere artistică a războiului cu asemănări cu imaginile fotografice produse spre sfârșitul anului. al doilea razboi mondial. William Rubin, curator de artă la Muzeul de Artă Modernă din New York, scrie: „Armoniile grisaille ale Charnel House răsună departe de alb-negru al imaginilor din ziar, dar, mai important, stabilesc cheia potrivită pentru un recviem”,89 sau cum spune Stevens. le descrie, „palelele pâlpâitoare alb-negru ale știrilor”. Stevens, la fel ca Durgnat, sugerează că, probabil, ororile descrise în fotografia lui Miller nu pot fi reinterpretate cu o pensulă, deși el pare să susțină, de asemenea, că nicio formă de „artă”, inclusiv fotografia, nu poate surprinde ororile războiului, în special Holocaustul. , cu excepția „modului cel mai stricat, parțial”. Acest punct de vedere poate fi valid într-o anumită măsură. Cu siguranță, se pare că Miller a reușit să surprindă doar o reprezentare a lagărelor de concentrare fragmentându-le în piese digerabile.

Concluzie

De-a lungul fotografiilor sale de război, oricât de crud ar fi subiectul, Miller reușește să surprindă o imagine care combină eficient o calitate estetică, prin conștientizarea suprarealismului și prin utilizarea ei creativă a

87 Stevens, „Povești de război”.

88 Pablo Picasso citat în Fred Stem, „Picasso and the War Years”, Artnet, 1999, http://www.artnet.com/Magazine/features/stern/stern2-25-99.asp.

89 William Rubin citat în Stern, „Picasso and the War Years”, 1.

compoziție și forni, cu dovezi istorice ale evenimentelor și consecințelor războiului. Ca și în pictura de război, Miller este capabilă să producă reprezentări vizuale clare ale groază, care nu sunt doar exemple de reportaj de război, ci în același timp văzute artistic – produse folosind „ochiul suprarealist” al ei. De asemenea, este evident că ceea ce vedem în fotografiile lui Miller, poate ca în orice fotografie de război, sunt „fragmente” dintr-un întreg mult mai mare; un adevăr mult mai mare. După cum explică Detlef Hoffmann:

Fiecare fotografie izolează, decupează un moment și un loc în continuum-ul de timp și spațiu. Prin traducerea artistică poate spori și dirija puterea de simbolizare a subiectului. Partea poate reprezenta apoi ceva mai mult, poate pentru întreg și, astfel, capătă un sens mai larg, mai mare pe care îl avea de fapt obiectul fotografiat.90

Jane Livingston observă dificultățile de a documenta imagini ale Holocaustului care sunt „făcute în împrejurări neașteptate, nepregătite, de neimaginat, în termeni analitici stilistic”, și compară observațiile lui Miller cu alte fotografii similare cu atrocități făcute din lagărele de concentrare:

În aceste imagini, fie că sunt ale rămășițelor umane ucise, ale scenelor fabricării lor, fie ale obiectelor îngrozite ale răzbunării nelocuite, ni se prezintă o realitate de coșmar făcută cumva pe deplin prezentă. Haosul perceptiv pe care trebuie să-l fi experimentat artistul în confruntarea cu acest spectacol de atrocități, se rezolvă cumva în ochiul camerei într-un grup de imagini care sunt lizibile, [și] de neuitat în sensul artei clasice.91

Cu toate acestea, în timp ce Livingstone descrie fotografiile lui Miller ca transformând o „realitate de coșmar” în ceva „pe deplin prezent”, această idee este în contradicție cu punctul de vedere al lui Berger conform căruia imaginile războiului nu pot fi „pe deplin prezente”, ci doar indicii ale a ceea ce este absent: „Un fotografia, în timp ce înregistrează ceea ce a fost văzut, întotdeauna și prin natura sa se referă la ceea ce nu este văzut. Izolează, păstrează și prezintă un moment preluat dintr-un continuum... Ceea ce arată invocă ceea ce nu este arătat”.92 Deși aceste contradicții pot induce în eroare, în ceea ce privește documentația lui Miller despre Buchenwald și Dachau, se pare că este posibil pentru unii. fotografii pentru a realiza ambele – interpretați cu acuratețe lagărele de concentrare în timp ce, în același timp, omiteți în mod creativ sau sugerați pur și simplu cele mai oribile

90 Detlef Hoffmann citat în Brink, 141.

91 Livingston, Lee Miller, fotograf, 82.

92 Jolui Berger, The Look of Things, 180-181.

aspecte. Prin urmare, în timp ce Miller ar putea surprinde scene pe care colegii ei, cum ar fi Bourke-White, nu le-au putut sau evita din cauza abordărilor lor diferite ale fotografiei, teoria lui Berger este poate corectă: este imposibil să se creeze o interpretare artistică a atrocităților atât de înspăimântătoare, la scară largă . întrucât Holocaustul și un element de groază trebuie lăsate la imaginația privitorului. Cu toate acestea, confruntând aceste atrocități ca subiecte de fotografie și folosind cunoștințele și înțelegerea ei despre artă, Miller este capabilă să interpreteze haosul și natura suprarealistă a situației ca exemple de frumusețe convulsivă, documentând simultan ororile din lagăre. Așa cum directorul artistic rus de la Vogue, Alexander Liberman, o descrie pe Miller și abordarea ei față de război, „Ea a fost o aventurieră și o suprarealistă – a merge pe front a fost un gest suprarealist”.93

93 Burke, 294.

Capitolul cinci

Poetica memoriei:

Fotografiile de război ca modern

Memoriale

La 8 mai 1945, data care a marcat sfârșitul oficial al războiului în Europa, Lee Miller, a trimis un telegraf editorului British Vogue, Audrey Withers, împreună cu o colecție de negative pe care le luase în lagărele de concentrare de la Buchenwald. și Dachau.1 În timp ce Europa se bucura, Miller era hotărât să raporteze despre eliberarea lagărelor. Într-o telegramă anterioară trimisă în aprilie, Miller ceruse deja „TE IMPLOR SĂ CREDEȚI ACEST ESTE ADEVĂRAT!” iar prin fotografiile ei, ea spera să atragă cititorii Vogue, în special în Statele Unite, să fie conștienți, dacă nu să înțeleagă pe deplin, nivelul de atrocități comise de naziști în timpul războiului. După cum sa discutat în capitolul patru, Miller a anticipat că fotografiile ei vor acționa ca o dovadă vizuală a atrocităților naziste, punând cititorii direct în vedere acele orori pe care să le provoace și să informeze. Cu toate acestea, pentru fotograful de război, problema reală nu este neapărat documentarea efectelor distrugerii umane și tratarea conotațiilor etice pe care le provoacă în mod inevitabil imaginile de război. Problema principală este de a avea capacitatea de a interpreta groaza atât în sensul fotografic, cât și în sensul conceptual al cuvântului și, poate mai important, de a avea perspicacitatea pentru a înțelege semnificația și valoarea pe termen scurt și lung a imaginilor și a subiectului pe care acestea le au. divulga. Abordarea lui Miller de a documenta războiul a fost să aplice cunoștințele ei despre metodologiile și practicile suprarealiste (inclusiv juxtapunerea, fragmentarea și polarizarea) pentru a surprinde triumfurile și atrocitățile războiului printr-un ochi estetic. Prin urmare, vizând o scenă de devastare dintr-o perspectivă artistică, Miller ar putea construi ororile războiului – și a Holocaustului, în special – prin deconstruirea acesteia în

fragmente mai mici. După cum scrie Jonathan Webber în Auschwitz: A History in Photographs (1993), „memoria istorică este selectivă; nu și

1 Lee Miller, telegramă către Audrey Withers, 8 mai 1945. Arhivele Lee Miller.

nu se poate rezuma totul. Iată ce înseamnă gândirea în simboluri sau gândirea cu simboluri: să tratezi o parte din istorie ca reprezentativă a întregului, să o restrângi la ceva de o dimensiune ușor de gestionat.”2 Acest proces creativ cunoscut sub numele de fragmentare, la rândul său, permite spectatorilor fotografiilor cu atrocități să asimileze ceea ce se confruntă și, ulterior, îi ajută să încerce să înțeleagă sau să se apropie de atrocitățile piesă cu bucată, mai degrabă decât ca un întreg copleșitor (dacă este într-adevăr posibil). Ulterior, această practică de deconstrucție artistică îi permite privitorului nu numai să vadă, ci și să-și amintească detaliile specifice, mai degrabă decât o simplă privire de ansamblu asupra războiului. În acest capitol, voi explora modul în care imaginile lui Miller nu numai că au o mare valoare ca documente istorice, ci și dau expresie mărturiei, experienței și memoriei Holocaustului, reconstruind efectiv oroarea ca un forni al „memoriului modern” pentru generațiile viitoare. După cum scrie Susan Sontag, „Fotografiile supărătoare au calitatea de a fi memorabile – adică de neuitat... Fotografia este ca un citat; sau o maximă sau proverb. Usor de retinut. Toți dintre noi stocăm mental sute de imagini fotografice, supuse recalibrării instantanee... S-ar putea să înțelegem prin narațiune, dar ne amintim prin fotografii”.3

Redescoperirea amintirilor istorice

În legătură cu reprezentarea imaginilor literare și cinematografice ale Holocaustului în cultura franceză postbelică, Max Silverman descrie existența unei „zone intermediare” perturbatoare situată „între groază și cotidian, între tabere și non-lagăre”.4 Patricia. Allmer aplică descrierea lui Silverman fotografiilor de război ale lui Miller sugerând că de la surprinderea inițială a unui moment istoric, subiectul imaginii se pierde imediat în eterul istoric. Potrivit lui Allmer:

Fotografiile lui Miller despre prăbușirea nazismului la nivel european pătrund în mod repetat în această „zonă intermediară”, funcționând simultan ca înregistrări fotografice și ca evocări de metonimie ale unui set remarcabil de

2 Jonathan Webber, „Personal Reflections on Auschwitz Today”, în Jonathan Webber și Connie Wilsack, eds., Auschwitz: A History in Photographs (Bloomington: Indiana University Press, 1993), 284.

3 Susan Sontag, „Witnessing”, în Mark Holbom, ed. Don McCullin (Londra: Jonathan Cape, 2003), 16.

4 Max Silverman, Paiimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film (New York și Oxford: Berghahn Books, 2013), 13

narațiunile istorice deja (în momentul în care au fost realizate fotografiile) m procesul de a fi uitare activ”.5

Fotografiile, însă, fie ele publicate în cărți, fie expuse în expoziții, fie postate pe internet, ne obligă să „refocalăm viziunea istorică”, să reluăm pașii fotografului și să ne amintim instantaneu de acel moment suspendat în timp.6 Este important în acest sens. subliniem faptul că întreaga opera a carierei lui Miller ca fotograf a fost recunoscută pe scară largă și pusă la dispoziție publicului doar de la moartea ei în 1977, datorită muncii continue a fiului lui Miller, Antony Penrose, și a Arhivelor Lee Miller. Înainte de acel an, toate dovezile vieții ei de fotograf de război locuiau în cutii din podul fermei ei din East Sussex, Farley Farm (acum acasă la Arhivele Lee Miller), și se presupunea că au fost uitate. Cel mai plauzibil motiv pentru acest aparent abandonat este starea de spirit a lui Miller după război; sentimentul ei acut de anti-climax în revenirea la fotografia de modă după ce a experimentat entuziasmul războiului și a documentat inevitabilele coșmaruri care îl însoțesc. Pentru a se proteja de amintirile ei personale de război, Miller a apelat la alcool pentru a îneca efectele a ceea ce astăzi ar fi diagnosticat ca tulburare de stres post-traumatic (PTSD). Într-adevăr, ca răspuns la o solicitare din partea Vogue pentru un eseu foto la începutul anilor 1950, soțul lui Miller, artistul și istoricul englez Roland Penrose, a scris: „Te implor, te rog, nu-i mai cere lui Lee să scrie din nou. Suferința pe care o provoacă ei și celor din jurul ei este de nesuportat”.7 Datorită stării de spirit a lui Miller, Antony și-a petrecut o mare parte din copilărie cu menajera, Patsy Murray, așa că nu ținea seama de amploarea filli a carierei fotografice a mamei sale și de calitatea munca ei. El notează: „Știam că ea era la îndemână cu o cameră când eram mic, dar cam asta era. Ea nu a vorbit niciodată despre război”.8 Allmer, totuși, crede că, dimpotrivă, Miller s-a exprimat adesea în lirica despre cariera ei anterioară în fotografie și acest lucru este evidențiat în interviurile pe care le-a acordat între anii 1950 și 1970.9 Cu toate acestea, a fost în timpul anul morții lui Miller, când nora ei a intrat în pod să caute fotografii cu soțul ei în copilărie pentru a le arăta copiilor lor, că fotografia lui Miller.

5 Patricia Allmer, Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond (Manchester: Manchester University Press, 2016), 215.

6 Allmer, 215.

7 Roland Penrose l-a citat pe Antony Penrose, The Lives of Lee Miller (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985), 193.

8 Antony Penrose a citat în Janine Di Giovanni, „Ce trebuie să facă o fată când o bătălie aterizează în poala ei?” The New York Times, 21 octombrie 2007.

9 Aimer, 23.

lucrare – cutii cu aproximativ șaizeci de mii de fotografii, negative, manuscris original Vogue și corespondență – rccincrgcd. Penrose dezvăluie în postscriptia biografiei sale The Lives of Lee Miller (1985) că relația sa volatilă cu mama sa, care a dus la mulți ani de înstrăinare, a însemnat să o cunoască din nou atunci când scria despre viața și munca ei. El scrie:

Lee pe care am descoperit-o era foarte diferită de cea cu care am fost luptat atâția ani și am rămas cu regretul profund că nu am cunoscut-o mai bine. Acest regret este obligat să fie împărtășit de mulți, deoarece Lee a dezvăluit doar o mică parte din ea oricărui persoli. Adesea cei care au fost cei mai apropiați de mincinos au fost cei care au primit cele mai mari surprize în urma cercetărilor mele, aproape ca și cum Lee ar fi planificat cu grijă o mică răutate postumă.10

Prin urmare, lui Penrose și academiile ulterioare i-au luat ani în care să pună cap la cap fragmentele disponibile din viața ei din cutii, împreună cu o frustrare inevitabilă, pentru a oferi o imagine exactă a caracterului, vieții și carierei lui Miller. Deși, în mod caracteristic, Miller a fost destul de modestă, și uneori chiar disprețuitoare, cu privire la realizările ei în materie de fotografie, Penrose a sugerat că Miller trebuie să fi fost foarte conștientă de moștenirea istorică pe care ar fi lăsat-o în urmă și și-a dorit să fie păstrată ca un fel de timp. capsulă doar pentru a fi explorată după moartea ei. Datorită acestei întârzieri în reconstruirea vieții și carierei lui Miller, analiza adevăratei calități și cantități a fotografiilor sale de război a fost posibilă doar la câteva decenii după ce au fost realizate inițial. În acest sens, fotografiile de război ale lui Miller pot fi interpretate doar ca amintiri istorice reconstituite ale evenimentelor pe care le-a surprins cu camera ei Rolleiflex cu două lentile cu șapte decenii mai devreme.

Documentarea Holocaustului

În timp ce se afla în Anglia, după izbucnirea războiului din septembrie 1939, Miller și-a folosit rolul de fotograf de modă pentru Vogue pentru a se asigura că cititorii americani ai revistei sunt pe deplin conștienți de ceea ce se întâmplă în Europa. Cu toate acestea, în calitate de fotograf de război oficial al armata americană, Miller a făcut un pas mai departe, folosind revista ca „cutie de săpun” vizuală, implorând editorii Vogue să-și publice fotografiile cu Buchenwald și Dachau după eliberarea lagărelor în primăvară. din 1945. După cum sa discutat în capitolul unu, Miller a lucrat pentru revista Vogue ca model și fotograf de la sfârșitul anilor 1920 și în ciuda faptului că

10 Penrose, Viețile lui Lee Miller, 214.

Relația conflictuală dintre fotografia de modă și fotografia de război, Miller a continuat să lucreze pentru Vogue pe tot parcursul războiului, ajutând la transformarea temporară a glossy-ului predominant de modă într-o revistă care să-și țină cititorii informați despre condițiile de război. Scopul lui Miller, la fel ca majoritatea fotojurnaliştilor, a fost să documenteze războiul ca dovadă istorică şi să provoace şi ocazional să şocheze cititorii revistei, în care erau publicate multe dintre fotografiile ei de război şi eseurile foto, într-o realizare dură pe care asemenea atrocităţi au avut-o şi au fost. stili, având loc. După cum a declarat generalul Dwight D. Eisenhower în urma tururilor sale în lagărele de concentrare din 1945, „Lasă lumea să vadă!”11 Susan Sontag, în cartea sa Regarding the Pain of Others (2004) descrie fotografiile lagărelor ca „un mijloc de a a face lucruri „reale” (sau „mai reale”) pe care cei privilegiați și cei în siguranță ar prefera să le ignore”.12 Cu alte cuvinte, scopul principal al acestor imagini atrocități a fost de a informa pe cei neafectați sau sceptici, în special în Statele Unite. , a realității Holocaustului. Barbie Zelizer explică în continuare că, „Prin funcția sa duală de purtător de valoare trufo și simbol, fotografia fous a ajutat lumea să depună mărturie, oferind un context pentru evenimente în același timp în care le-a afișat”.13 Prin urmare, fotografiile lui Miller ale Lagărele de concentrare de la Buchenwald și Dachau oferă o relatare a martorilor oculari a consecințelor atrocităților naziste și, ca înregistrări vizuale, acționează ca amintiri de perspectivă asupra capacității umane. Potrivit filozofului și teoreticianului francez folia Kristeva, rolul fotografiilor este „nu mai este de a depune mărturie la evenimente necunoscute inadecvat, ci mai degrabă de a le ține sub ochii noștri. Mărturia trebuie să fie un mijloc de transmitere către generațiile viitoare”.14

În emisiunea sa de radio CBS din 15 aprilie 1945 din interiorul lagărului de la Buchenwald, prietenul și aliatul lui Miller, Edward R. Murrow, le implora și ascultătorilor săi americani să creadă ceea ce vedeau în imaginile trimise acasă: „Te rog să crezi. ce am spus despre Buchenwald. Am raportat ceea ce am văzut și auzit, dar doar o parte din el. În cea mai mare parte, nu am cuvinte”.15 Murrow și-a încheiat raportul: „Dacă v-am jignit prin

11 Generalul Dwight D. Eisenhower citat în Barbie Zelizer, Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Caméra 's Eye (Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1998), 86.

12 Susan Sontag, Regarding the Pain of Others (Londra: Penguin Books, 2004), 6.

13 Zelizer, 86.

14 Julia Kristeva, „The Pain of Sorrow m the Modem World: The Works of Marguerite Duras”, Publications of the Modem Language Association of America (PMLA) 102, martie 1987, 139.

15 Edward R. Murrow, „Broadcast from Buchenwald”, 15 aprilie 1945, The Jewish Virtual Library,

această relatare destul de blândă despre Buchenwald, nu-mi pare deloc rău....” Înainte de eliberarea primelor lagăre de concentrare din Europa de Est în vara lui 1944, opinia generală a lumii occidentale față de orice acuzații făcute împotriva naziștii a fost că rapoartele trebuiau să fie minciuni propagandiste. Cu toate acestea, în ianuarie 1944, contemporanul britanic al lui Murrow, scriitorul și juralistul de origine maghiară Arthur Koestler a încercat să-și exprime frustrarea în anularea acestor credințe în eseul său „On Necreding Atrocities”.16 El a scris:

Suntem puțini dintre noi, victime scăpate sau martori oculari ai lucrurilor care se petrec în desiș și care, bântuiți de amintirile noastre, continuăm să țipă pe wireless, țipând la tine în ziare și în adunări publice, teatre și cinematografe. Din când în când reușim să-ți ajungem la ureche pentru un minut... Noi, țipetele, suntem la asta de vreo zece ani.17

Koesler se referă la atrocitățile comise de naziști drept „cel mai mare crimă în masă din istoria înregistrată” și descrie modul în care o serie de fotografii sunt prezente pe biroul său în timp ce el scrie: „... îți explică emoția și necazul meu. Oameni au murit pentru a le scoate [fotografii] de contrabandă din Polonia; au crezut că merită”.18 În eseul său „War Joumalism in English” (2009), Leo Meilor discută despre modul în care presa mondială a încercat să descrie scenele îngrozitoare la care asistaseră prin detalii narative aprofundate, în timp ce, în multe cazuri, trăiau dificultăți, cum ar fi problemele fizice de a raporta de pe un câmp de luptă, de a se expune la violență și de a se confrunta cu o cenzură strictă. Meilor scrie: „Aceste rapoarte nu numai că infirmă tropii istorici de război, curaj și exces descriptiv; ele oferă, de asemenea, un punct de plecare pentru o întrebare literară care s-a dovedit centrală încă din 1945: ce limbă ar putea fi adecvată pentru a se angaja în Holocaust?”19 Jurnalistul britanic Richard Dimbleby, care a difuzat din tabăra Bergen-Belsen, a făcut ecou tonul lui Murrow declarând , „Trebuie să spun adevărul exact, fiecare detaliu al lui, chiar dacă oamenii nu mă cred,

http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/murrow.html.

16 Koestler a publicat inițial „On Necreding Atrocities” în The New York Times în ianuarie 1944 și mai târziu a inclus lucrarea într-o colecție de eseuri în trei părți intitulată The Yoghin and the Commissar (1945).

17 Arthur Koestler citat în Zelizer, 41-42.

18 Arthur Koesler, „On Necreding Atrocities” în The Yogi and the Commissar (Londra: Macmillan, 1945), 88-92.

19 Leo Meilor, „War Joumalism in English”, în Marma MacKay, ed. The Cambridge Companion to the Literature of World War II (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 78.

chiar dacă simt că nu ar trebui să li se spună”.20 Cu toate acestea, scenele erau atât de incredibile încât reporterilor și radiodifuzorilor, precum Murrow, Koestler și Dimbleby, le-a fost greu să exprime în cuvinte ceea ce văzuseră și s-au orientat către fotografi, precum Miller. , George Rodger, Margaret Bourke-White și alții, pentru a-și traduce ororile scrise într-un limbaj vizual ilustrat. Așa cum scria Jack Price în jurnalul de comerț american Editor and Publisher, publicul „supus multă vreme la inundații de propagandă, nu mai crede cuvântul scris. Vor fi acceptate doar fotografiile concrete”.21

În timp ce fotografiile de război, la fel ca în majoritatea fotojoumalismului, necesită legende pentru a explica conținutul și contextul unei imagini și, cu siguranță, în cazul lui Miller, sunt de obicei însoțite de corespondență scrisă asociată, uneori subiectul se întâmplă să fie atât de explicit încât o narațiune lungă sau chiar o legenda, pur și simplu nu este necesară. Într-o altă telegramă trimisă lui Withers în aprilie 1945, Miller declară: „De obicei nu fac poze cu ororile. Dar să nu credeți că fiecare oraș și fiecare zonă nu este bogat cu ele. Sper că Vogue va simți că poate publica aceste imagini”.22 American Vogue a decis să publice o selecție a fotografiilor lui Miller, împreună cu extrasul din telegrama ei și foarte puțin text suplimentar, într-un foto-eseu pentru ediția din iunie 1945 a lui. revista. Titlul a fost scris cu un font mare, aldine: „CREDE”. Vogue britanic a ales însă să publice doar una dintre fotografiile lui Miller din lagărele morții, iar în eseul foto din iunie 1945 „Scale of Justice”, revista s-a concentrat optimist pe victoria războiului, mai degrabă decât pe consecințe. Fotografia lui Miller selectată pentru publicare înfățișa o statuie a Justiției ținând cântare și o sabie lângă catedrala din Frankfurt; o imagine care, potrivit Vogue, transmitea „moștenirea creștină și culturală pe care naziștii și-au propus să o distrugă. Acum ei înșiși sunt distruși. Dar statuia și turla rămân, simboluri ale dreptății și păcii”.23 Poate că această atitudine amintește de interpretarea fotografică anterioară de către Miller a Blitz-ului de la Londra, când a capturat grajduri și organe ale bisericii încă intacte, în ciuda bombardamentelor intense. Cu toate acestea, când a fost întrebată câțiva ani mai târziu despre decizia ei de a omite fotografiile lagărului de concentrare, Withers a explicat: „Atunci era

20 Jonathan Dimbleby, Richard Dimbleby: A Biography (Londra: Hodder și Stoughton, 1975), 193.

21 Jack Price citat în Zelizer, 86.

22 Mark Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (Londra: V&A Publications, 2007), 188.

23 Audrey Withers m-a citat pe Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), 265.

jubilare. Părea nepotrivit să se concentreze asupra ororilor".24 Acea „nepotrivire" va fi inevitabil înlocuită cu un sentiment de necesitate, după cel de-al Doilea Război Mondial, de a reflecta asupra războiului prin reprezentarea fotografiilor.

Fotografia de război ca un memorial modern

După Primul Război Mondial, a existat un sentiment de urgență din partea publicului dornic de a-și aminti și de a comemora morții din război și, ca urmare, artiștilor au fost însărcinați să creeze câteva opere de artă și monumente durabile pentru cei care au murit în timpul războiului. război. Cu toate acestea, după cum scrie Jay Winter, „... .căutarea „sensului" după Somme și Verdun a fost destul de grea; dar după Auschwitz și Hiroshima această căutare a devenit infinit mai dificilă".25 Scriitori și teoreticieni, precum Theodor Adorno și Janina Struk, au susținut amândoi că nu există o modalitate eficientă, empatică sau justificată de a comemora Holocaustul. După cum comentează Struk, „Justificarea privirii acestor imagini este că ele vor ajuta la educare sau pentru a descuraja rasismul sau războiul, dar nimeni nu a produs vreodată vreo dovadă în acest sens".26 Ulrich Baer adaugă că pentru a reprezenta Holocaustul. în ternis documentar nu ajută procesul de amintire; mai degrabă o împiedică. El scrie:

> Atrăgând privitorul într-un cadru care pare inospitalier și ciudat de lipsit de loc [cum ar fi un lagăr de concentrare], aceste fotografii indică o legătură între „experiența locului" și structura enigmatică a amintirilor traumatice. Ele ne amintesc, de asemenea, că cele mai multe fotografii existente ale Holocaustului – scene ale morții și distrugerii, dar nu neapărat traume – blochează accesul la un eveniment în loc să faciliteze o comemorare și mărturie auto-conștientă, mai degrabă decât memorabilă.27

Cu toate acestea, în timp ce fotografiile lui Miller nu pot fi comparate direct cu formele tradiționale de memorie ridicate pentru morții de război în timpul războiului anterior, este posibil să se considere fotografiile de război ale lui Miller ca un forni de „memorial modern" pentru victimele unui modem.

24 Audrey Withers citată în Burke, 265.

25 Jay Winter, Sites of Memory, Sites of Mouming (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 228.

26 Janina Struk, Photographing the Holocaust: Interprétations of the Evidence (Londra și New York: IB Tauris, 2005), 213.

27 Ulrich Baer, Spectral Evidence: The Photography of Trauma (Cambridge, MA și Londra, Marea Britanie: The MIT Press, 2005), 69.

război. În acest sens, fotografiile lui Miller sunt în concordanță cu „memoria modernă" a lui Paul Fussell, care este un concept derivat din influența modernismului în perioada interbelică.28 După cum explică Winter, „[Modernismul] descrie crearea unui nou limbaj al adevărului. - povestind despre război în poezie, proză și arte vizuale".29 Miller, în calitate de suprarealist și modernist, reușește, prin urmare, să progreseze ideea de memorial de la a fi predominant „tradiționalist" la esențial „modernist" prin suprarealismul ei- Reprezentări fotografice inspirate ale războiului. După cum au susținut Malcolm Bradbury și James McFarlane în anii 1970, „Modernismul... este singura artă care răspunde scenariului haosului nostru, definit în multe feluri, dar marcat de „distrugerea civilizației și a rațiunii în Primul Război Mondial". ".30 Cu siguranță, această viziune poate fi aplicată descrierii lui Miller asupra distrugerii și haosului surprinse în fotografiile sale Grim Glory și aplicarea ei a practicilor suprarealiste în interpretarea ei a Blitz-ului londonez, așa cum s-a discutat în capitolul trei.

Memoriile tradiționale precum cele ridicate după Primul Război Mondial au fost în general încadrate în patriotism (și ocazional sentimentalism) ca obiecte create pentru a păstra memoria și eroismul morților de război și ca o modalitate de a justifica unei populații îndurerate că cei căzuți nu au murit. degeaba. Cu toate acestea, fotografiile lui Miller, deși sunt interpretate în continuare ca documentare suprareale, par să înlăture toate elementele de supra-romantizare și justificare, păstrând în schimb faptele, actualitatea războiului și a morții în cele mai brute forme ale lor. Multe memoriale tradiționale înregistrează numele (unde sunt identificate) ale celor uciși în luptă. Un exemplu este memorialul Primului Război Mondial din Biserica Sf. Ioan Botezătorul din micul sat Cotswolds Great Rissington din Gloucester, Anglia. Memorialul, o tăbliță și fronton cu litere negre sub o sabie sculptată și un feston, înfățișează numele a treisprezece bărbați din sat care au murit în Marele Război. Cu toate acestea, spre deosebire de majoritatea memoriilor de război tradiționale, treisprezece portrete-fotografie înrămate care personalizează cei căzuți cu o imagine, precum și un nume, însoțesc identitatea cu litere. Textul de deasupra portretelor scrie „Nu mă uita". Desigur, această formă de comemorare vizuală a fost o practică convențională înainte de cel de-al Doilea Război Mondial. Conceptul de utilizare a fotografiilor memoriale a reprezentat o parte importantă a procesului de mum și un mod de comemorare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, iar imaginile din fotografie erau trăsături comune pe pietrele funerare din Europa, în special la evrei.

28 Paul Fussell, Marele război și memoria modem (Oxford și New York: Oxford University Press).

29 Iarna, 2.

30 iarna, 4.

religie și pietre funerare adomed în timpul războiului civil american din 1860-1865. La fel, în Marea Britanie, în această perioadă, familiile victoriene distribuiau cărți de comemorare afișând fotografii ale rudelor moarte, de exemplu, pentru a mărturisi moartea prematură a unui copil.

Spre deosebire de utilizarea reprezentării vizuale în memoriaisul Primului Război Mondial, morții din fotografiile lui Miller sunt fără nume, adesea fără nici un mijloc de identificare, și uciși nu ca urmare directă a războiului, ca oamenii din Great Rissington, ci la mâna tiranilor. După cum scrie Cornelia Brink:

Fotografiile eliberării [lagărelor de concentrare] au devenit de mult timp parte din memoria vizuală colectivă a țărilor occidentale. În mare parte, ei se impresionează pe sentimentele noastre și evocă un sentiment amenințător, mut și fără nume de „a fost odată ca niciodată". Atunci, ca și acum, au declanșat reacții emoționale puternice, de șoc și teroare, de compasiune, precum și de respingere.31

Într-o scrisoare către Audrey Withers, la scurt timp după vizita ei la Dachau, Miller's descrie propriile amintiri despre lagăr după eliberare și își exprimă furia și simpatia față de tratamentul victimelor. Ea scrie:

Am căzut în genunchi odată și durerea pietrei minuscule și ascuțite de pe rotula mea a fost puternică; sute de auslanderi (străini) căzuseră așa în fiecare zi și noapte. Dacă ar putea să se ridice, ar putea trăi, dacă nu ar avea puterea, ar fi fost lăsați să fie duși la un capăt neidentificat, doar un alt soldat necunoscut.32

În timp ce morții fără nume ai lui Miller sunt mai degrabă victime ale urii decât soldații uciși pe câmpul de luptă, fotografiile ei de război sunt încă comparabile cu monumentele tradiționale aux morts. De exemplu, imaginile de război ale lui Miller înregistrează ceea ce Winter descrie drept „istoria dură a vieții și a morții în timp de război" și „ne invită să ne amintim faptele mai centrale ale pierderii de vieți și deces".33 Un GI american, care se afla la Dachau la în același timp cu Miller, a pus aceeași serie de întrebări pe care mii de oameni trebuie să le fi pus de-a lungul timpului: Cine sunt ei? Care este numele lor? Ce nationalitate au ei? Care este credința lor în religiile? De ce sunt acolo? și, deși fotografiile lui Miller nu pot răspunde la niciuna dintre aceste întrebări, ele la

31 Cornelia Brink, „Icoane seculare: Privirea fotografiilor din lagărele de concentrare naziste", Istorie și memorie, vol.12, 2000, 135.

32 Miller citat în Burke, 261.

33 Iarna, 78.

cel puțin să comemorați în termeni vizuali acei indivizi fără nume care vor rămâne fără nume și înmormântați pentru totdeauna în cadrul fotografiilor lui Miller. După cum scrie Struk:

Ca și memoria, fotografiile sunt efemere, supuse schimbării în funcție de cine aparține amintirea. Dar, spre deosebire de memorie, o fotografie este dovada că un moment în timp a existat într-adevăr. Pe măsură ce oamenii învață să interpreteze fotografiile, ei pot învăța și să interpreteze memoria. La Yad Vashem, supraviețuitorii sunt îndrumați la „cursuri de mărturie”, instruiți în vocabular și cum să pună cel mai bine ordine în fragmentele lor de memorie și în confuzia trecutului. Fotografiile, ca și memoria, pot dezvălui dovezi ale unui moment în timp, dar pot, de asemenea, ascunde povestea care se află în afara imaginii.

În acest punct de ascundere sau vag, procesul de imaginație preia în cele din urmă controlul.

Desigur, nu doar ororile războiului sunt amintite prin reprezentarea fotografiilor. Fotografiile lui Miller ale femeilor în război, așa cum s-a discutat în capitolul doi, acționează, de asemenea, ca memorii vizuale la multe niveluri și ca documente socio-istorice care recunosc contribuția femeilor în timpul războiului. După cum a spus Dorothea Lange într-un interviu cu Richard K. Doud în 1964, „Trebuie să ni se reamintească în aceste zile despre ceea ce au fost și pot fi femeile. Este o chestiune de locul lor în societate. Locul cu adevărat profund și fundamental în societate”.34 La 9 iulie 2005, o sculptură în bronz înaltă de 22 de picioare a designerului britanic John W. Mills a fost dezvelită în Whitehall, Londra, ca un memorial permanent al miilor de femei care au luat-o. un rol activ în cel de-al Doilea Război Mondial și înfățișând uniformele femeilor în toate serviciile din țară și din străinătate, inclusiv pe acele femei fotografiate de Miller în timpul războiului. Baroneasa Betty Boothroyd, prima femeie Președinte a Camerei Comunelor care a contribuit la strângerea de 800.000 de lire sterline pentru costul memorialului, a subliniat importanța lucrării: „Înfățișează hainele de lucru și modul în care [femeile] le-au scos în liniște la la sfârșitul zilei, agățați-le și lăsați-i pe bărbați să-și asume creditul”.35 În anumite privințe, acest memorial tradițional este comparabil cu fotografiile lui Miller ale unei infirmiere din armata SUA (1943) (vezi capitolul doi, fig. 2-). 1) și un cartier de locuit al unui Wren canadian (1944) (fig. 5-1). Ca și în cazul sculpturii, aceste două fotografii se concentrează pe uniformele femeilor - uniforma asistentei care atârnă să se usuce după o tură lungă și casca

34 Dorothea Lange citată în Elizabeth Partridge, ed. Dorothea Lange: A Visual Life (Washington și Londra: Smithsonian Institution Press, 1994), 14.

35 Baroneasa Betty Boothroyd a citat BBC News Channel, „Fmishmg Touches Put to Memorial”, BBC News, 28 iunie 2005, http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/1 /hi/england /londra/4630641. stm.

atârnat pe stâlpul patului – în afară de femeile înseși. Prin urmare, această abordare reușește să evidențieze rolul femeilor așa cum este definit de hainele lor de lucru și de alte articole legate de muncă. Fotografiile lui Miller, precum memorialul lui Mills, ajută la comemorarea sacrificiului și rezistenței femeilor în uniformă și pe frontul intern, nu doar în Marea Britanie, ci și la nivel național, documentând, de asemenea, munca, îmbrăcămintea, bunurile personale și spațiile de locuit ale femeilor. personalul de serviciu din forțele armate ale Statelor Unite și Canadei. Richard Calvorcoressi comentează: „Concentrându-se pe bunurile personale, cum ar fi fotografiile de familie, cărțile și un animal de jucărie moale, Miller creează un portret tandru al unui Wren absent” – absent prin muncă sau, poate, mai puternic, prin moarte.36 Fotografiile lui Miller sunt comparabile. cu fotografiile lui Walker Evans ale interioarelor camerelor făcute în

Fig. 5-1: Lee Miller, Wrens' Living Quarters, Anglia, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

1930 în timpul Déprésiunii americane care „sugerează personalitatea și chiar psihologia locuitorilor, ca și cum pereții ar putea vorbi”.37 Potrivit Belinda Rathbone, „Aceste fotografii erau pentru [Evans] o formă de portretizare, o expresie a poporului. care aranjau și locuiau camerele, cel puțin la fel de grăitoare ca chipurile lor, mai ales dacă nu erau acolo”.38 Însuși Evans a declarat: „Îmi place să sugerez oameni.

36 Richard Calvorcoressi, Lee Miller: Portrete dintr-o viață (Londra: Thames and Hudson, 2002), 87.

37 Belinda Rathbone, Walker Evans: A Biography (Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 71.

38 Rathbone, 252.

uneori prin absenţa lor. Îmi place să te fac să simți că un interior este aproape locuit de cineva”.39 Utilizarea de către Evans a cuvântului „absență” în acest context s-ar putea referi și la teoria absenței a lui Berger și asocierea acesteia cu utilizarea fragmentării de către Miller în concentrarea ei. fotografii de tabără, așa cum sa discutat în capitolul anterior. În comparație cu fotografiile lui Miller cu Buchenwald și Dachau, absența unei persoane în imaginile lui Evans, precum Farmer's Kitchen, Haie County, Alabama (1936), încurajează folosirea imaginației din partea privitorului prin folosirea bunurilor personale ca semnificanți vizuali.

Înainte ca fotografiile de război ale lui Miller să fie publicate spre sfârșitul războiului, publicarea scenelor de război era încă relativ nouă și controversată și evocau inevitabil un element de uimire și neîncredere. Abia în toamna anului 1943, prima fotografie a soldaților aliați morți făcută de fotograful american George Shock a fost publicată în revista Life, intitulată Three Dead Americans on the Beach

at Buna. Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, fotografii cu morți și muribunzi au apărut în ziare și reviste Preture, cum ar fi fotografiile lui Mathew Brady cu morții din război, făcute în timpul războiului civil american. Cu toate acestea, vederea tulburătoare a unui Gl american mort într-o publicație americană a contestat în mod inevitabil granițele cenzurii moderne și a moralului și a ridicat întrebări cu privire la rolul și importanța fotografiilor de război. Pe o pagină adiacentă imaginii publicate de Strock, Life s-a simțit nevoită să se întrebe: „De ce să tipărească, oricum, această poză cu trei băieți americani morți pe un țărm extraterestră?” Printre motive: „cuvintele nu sunt niciodată suficiente... cuvintele nu există pentru a ne face să vedem, sau să știm, sau să simțim cum este, ce se întâmplă de fapt”.40 În ciuda încercărilor de a justifica tipărirea unor astfel de imagini explicite, Karin Becker Ohm notează că până la sfârșitul lui 193 Os, „Istoria fotografiei în presă a arătat că scenele de război, crime și alte evenimente morbide și înfiorătoare au adus o circulație sporită”41. În timp ce cenzura a fost slăbită considerabil la sfârșitul lui. Războiul la ordinul președintelui Franklin D. Roosevelt pentru a permite presei să publice dovezile crimelor de război naziste, Miller însăși a ales să nu fotografieze niciun soldat american mort. În schimb, morții din fotografiile ei de război sunt fie victimele războiului în lagărele de concentrare, fie inamicul mort. De exemplu, în textul ei pentru a însoți o fotografie a unui

39 Walker Evans citat în Rathbone, 253.

40 The Digital Joumalist, „100 Photographs that Changed the World by Life”, The Digital Joumalist, http://www.digitaljournalist.org/issue0309/lm02.html.

41 Karin Becker Olmi, Dorothea Lange and the Documentary Tradition (Baton Rouge și Londra: Louisiana State University Press, 1980), 34.

tânăr soldat german mort, Miller scrie cu resentimente: „Acesta este un german bun. El este mort". Această lipsă de simpatie arată că Miller a vrut sau poate avea nevoie să fotografieze inamicul în acest forni ca pe un act personal de răzbunare. Astăzi, s-ar putea argumenta că reacțiile emoționale generate cândva de scenele de război au fost acum înlocuite cu un sentiment de dezinteres din cauza supraexpunere prin intermediul televiziunii și al filmărilor video. Cu cât vedem mai multe imagini de război, cu atât mai normal apare războiul, în măsura în care privitorul este mai puțin ușor șocat. Scriind în 1972, în ultimii ani ai războiului din Vietnam, primul „război televizat”, Berger a susținut că ideea ca publicul spectator să devină imun la imaginile războiului a fost o justificare oarecum cină.42 Cu toate acestea, mai mult de patruzeci și cinci de ani și numeroase conflicte mai târziu, acest „cinism transparent”, așa cum îl spune Berger, nu este chiar atât de transparent. Privitorul este atât de frecvent confruntat cu imagini de război, încât scenele televizate de distrugere au inevitabil un efect mai mic asupra psihicului uman. John Taylor descrie acest concept drept „oboseală de compasiune”.43 Sontag adaugă că, din cauza acestei reacții, fotografiile stili, precum și imaginile în mișcare își pierd

„încărcarea emoțională”, cu „posibila excepție a acelor orori, precum lagărele naziste ale morții, care au dobândit statutul de puncte de referință etice”.44 Zelizer consideră, de asemenea, că expunerea la fotografiile de război după cel de-al Doilea Război Mondial a „creat amintiri colective despre atrocități cu un asemenea impact încât ar putea neutraliza capacitatea noastră de a participa la atrocitățile contemporane”.45 Istoric. Robert Abzug explică că scenele prezentate în fotografiile lagărelor de concentrare:

... au atins statutul aproape mitic într-o lume din ce în ce mai obișnuită să vadă violența în fiecare zi în fidi color, live sau pe casetă video, din fiecare colț al lumii. Parcă în primăvara lui 1945 lumea și-a pierdut o anumită inocență, iar rămășițele picturale ale acelui pasaj au devenit laitmotive pentru reacțiile noastre la tot ceea ce ni se prezintă.46

Prin urmare, uimirea și neîncrederea inițială pe care un privitor le-a experimentat cândva când i s-au prezentat fotografii de război a fost înlocuită de o curiozitate, intriga sau tristețe instantanee (dacă nu, indiferență). Ca și în cazul

42 John Berger, About Looking (New York: Vintage International, 1991), 42.

43 John Taylor, Body Horror: Photojurnalism, Catastrophe and War (Manchester: Manchester University Press, 1998), 19.

44 Susan Sontag, Despre fotografie (Londra: Penguin, 1979), 21.

45 Zelizer, 13.

46 Robert H. Abzug, Inside the Vicions Heart: Americans and the Liberation of the Nazi Concentration Camps (New York: Oxford University Press, 1987), 171.

Televiziunea în sine, filmările de știri cu un alt atentat sinucigaș din Orientul Mijlociu au devenit din ce în ce mai mult zgomot de fundal în multe gospodării, iar popularitatea realității virtuale a jocurilor violente pe calculator nu face decât să ne mărească imunitatea față de realitatea reală a războiului și a morții. Zelizer scrie:

Imaginile de stoc ale atrocităților naziste – rândurile îngrijite de cadavre, fețele bântuite din spatele sârmelor ghimpate – sunt reflectate în fotografiile realizate în Bosnia, Rwanda și Cambodgia; Fotografiile cu atrocități naziste sunt adesea nui alături de reprezentări ale oroarelor mai recente. Această reciclare a fotografiilor din trecut nu numai că ne atenuează răspunsul la ele, dar poate subminează imediat și profunzimea răspunsului nostru la cazurile contemporane de bmtality, ignorându-le ca fiind deja cunoscute de noi.47

Poate că această idee de creștere a imunității sau subminarea răspunsului nu este, totuși, aplicată tuturor imaginilor de război, ci doar acelor fotografii de război sau filmelor de știri care nu ne afectează în mod direct – ca indivizi, ca națiune sau chiar ca continent. Cu siguranță, cu cât suntem mai aproape de conflict sau teroare, cu atât devenim mai afectați și implicați. Totuși, dacă este adevărat că de-a lungul anilor am dezvoltat o lipsă de interes sau de sensibilitate față de imaginile de război, poate că această schimbare de atitudine aduce sub semnul întrebării eficiența și rolul fotografiilor de război ca memorii moderne pentru generațiile viitoare.

Desigur, amintirile fotografice nu pot înlocui niciodată acele imagini fotografice din capetele martorilor și victimelor Holocaustului, acele imagini imobil, de neșters, care rămân în minte toată viața. Cu toate acestea, este esențial pentru generațiile viitoare ca aceste imagini să fie revizuite și transformate dintr-o interpretare individuală în ceva mai vechi, deși această reconstrucție a memoriei istorice nu este un proces simplu. Sontag, de exemplu, evidențiază o dificultate în reconstruirea istoriei pentru a crea o memorie vizuală sau un „memorial modern”:

Problema nu este că oamenii își amintesc prin fotografii, ci că își amintesc doar fotografiile. Această amintire prin fotografii eclipsează alte forme de înțelegere și amintire. Lagărele de concentrare – adică fotografiile făcute când lagărele au fost eliberate în 1945 – sunt cele mai multe dintre ceea ce oamenii asociază cu nazismul și mizerile celui de-al Doilea Război Mondial.48

47 Zelizer, 15.

48 Sontag, Regarding the Pain of Others, 79.

Ceea ce sugerează Sontag în citatul ei este că fotografiile acționează ca momente înghețate în timp, sau cu alte cuvinte, reprezentări vizuale ale acelor momente – instantanee suspendate – și sunt acele reprezentări suspendate pe care le amintim când ne gândim la cel de-al Doilea Război Mondial și, în special, Holocaustul. Marianne Hirsch folosește terni „postmemorie” pentru a se referi la procesul de amintire a trecutului la care nu a fost direct martor.49 Deși este adevărat, într-o anumită măsură, că există pericolul ca fotografiile să „eclipseze” evenimentul. ei înșiși în procesul de amintire, prin fotografiile lui Miller ne dăm o idee despre cum ar fi putut fi, fără a fi supuși atrocităților de prima mână. După cum sa discutat în capitolul patru, utilizarea de către Miller a fragmentării în fotografiile ei ale lagărelor de concentrare îi permite spectatorului să-și amintească detalii specifice ale războiului, mai degrabă decât să experimenteze fidi, realitatea copleșitoare a războiului. Sontag consideră că oamenii trebuie să-și amintească și să li se amintească trecutul, indiferent dacă spectatorul este un copil care învață despre Blitz ca parte a unui proiect școlar sau cineva care își amintește că a văzut imaginile din lagărele de concentrare pentru prima dată în 1945, și asta Cerința este adesea atinsă prin vizualizarea sau revizuirea

imaginilor cu evenimente istorice prin expoziții de fotografii sau expoziții ale muzeelor. Ea explică:

Muzeul memoriei în proliferarea sa actuală este produsul unui mod de a gândi și de a jeli distrugerea evreilor europene în anii 1930 și 1940, care a ajuns la finalizarea instituțională la Yad Vashem din Ierusalim, Muzeul Memorial al Holocaustului din Washington, DC. , și Muzeul Evreiesc din Berlin. Fotografiile și alte suveniruri ale Shoah au fost dedicate unei recirculare perpetua, pentru a se asigura că ceea ce arată ele va fi amintit. Fotografiile sunt mai mult decât amintiri ale morții. Ei invocă miracolul supravieţuirii.50

În timp ce Sontag poate avea dreptate când afirmă că expunerea fotografiilor de război într-un muzeu sau într-o galerie ajută în mod eficient să le reamintească spectatorilor de război, moarte și puterea de supraviețuire, poate că aceste imagini sunt văzute de publicul de astăzi, în ceea ce s-a numit din ce în ce mai mult ca o „generație media”, nu mai are exact același efect dorit pe care fotograful de război din anii 1940 și-a propus inițial.

49 Marianne Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory (Harvard, MA: Harvard University Press, 1997), 22.

50 Sontag, 77-78.

Concluzie

Hirsch își folosește „postmemoria” pentru a descrie modul în care generațiile viitoare, „generația de după” se conectează la evenimentele trecute care sunt „mediate nu de recali, ci de investiții, proiecție și creație imaginative”. Acest termen implică faptul că oamenii cresc cu o serie de „amintiri moștenite copleșitoare” modelate „de fragmente traumatice ale evenimentelor care încă sfidează reconstrucția narativă și depășesc înțelegerea”.51 Potrivit lui Hirsch, fotografiile, precum memoria, se estompează în timp, iar „schimbările”. imaginile trec prin oglindă mișcarea de la memorie la postmemorie”.52 Prin urmare, așa cum șoptește un chinez vizual, semnificația unei imagini se schimbă de-a lungul generațiilor, sensul se modifică și adevărul devine denaturat cu timpul. Deși eseurile foto și corespondența lui Miller din perioada de război arată un sentiment de onestitate și o deschidere a sentimentelor față de război, ideile lui Miller despre fotografiile ei ca forme de comemorare sunt în mare parte speculative din cauza refuzului sau incapacității ei de a discuta despre munca ei după razboiul. Cert este că propriile ei amintiri și experiența războiului au bântuit-o de-a lungul vieții și, probabil, soțul ei Roland Penrose a fost cel care a încurajat decizia lui Miller de a ascunde acele amintiri în pod în care au rămas până după moartea ei. Poate că, prin propriile experiențe, era conștientă de impactul pe care l-ar avea fotografiile ei la ani de la eveniment și a permis artei ei să fie o ripostă împotriva ororilor războiului - amintiri culturale personale și semnificative despre ceea ce s-a întâmplat cândva și ce s-ar putea întâmpla. din nou. La urma urmei, timpul nu avea să diminueze impactul revulsiunii și

atrocităților provocate de regimul nazist. Fotografiile lui Miller arată, de asemenea, cum imaginile de război și Holocaust domină înregistrarea istorică în care comunicarea verbală eșuează, asigurând astfel că imaginea vizuală este, fără îndoială, mai semnificativă în procesul de reconstrucție a memoriei istorice decât cuvântul scris.

51 Marianne Hirsch citată pe www.postmemory.net.

52 Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory': Writing and Visual Culture After the Holocaust (New York și Chichester, West Sussex, 2012), 37.

Capitolul șase

Urmări

De la publicarea cărții The Lives of Lee Miller de Antony Penrose în 1985, o sursă cheie care a aprins un interes reînnoit pentru fotografia mamei sale, fotografiile lui Lee Miller au crescut rapid în popularitate ajungând să fie o reprezentare remarcabilă și variată a moștenirii lui Miller ca fotograf. și un artist. În ultimii treizeci de ani, multe dintre fotografiile din opera lui Miller au devenit ulterior identificabile ca „fotografii Lee Miller", în primul rând datorită reproducerii lor tot mai mari în cărți, reviste, muzee și galerii. Cornelia Brink consideră că fotografiile care pot fi denumite semnificative din punct de vedere cultural sunt acele imagini care „„istorie nebunească", de obicei, în sensul foarte larg, că sunt diseminate pe scară largă și imediat recunoscute".1 Este posibil ca fotografiile lui Miller să nu fi atins același statut cultural. precum, de exemplu, portretele lui Alberto Korda Che Guevara sau fotografia lui Joe Rosenthal cu trupele americane ridicând steagul american în Iwo Jima, totuși, în acest capitol final voi încheia concentrându-mă pe patru dintre imaginile de război ale lui Miller care, cred, demonstrează cu succes ceea ce Vicky Goldberg le descrie drept „câteva momente profund semnificative din istorie".2 Fiecare dintre aceste patru fotografii – Căderea Cetății, Bombardarea Aeriană (1944) care documentează asediul St Malo, Turnul Eiffel Voal (1945) făcută la scurt timp după eliberarea Parisului. , Hitler's House (The Berghof) on Fire (1945) și portretul colaborativ al lui David E. Scherman și Miller, Lee Miler in Hitler's Bathtub (1945) – reflectă viziunea suprarealistă distinctă și perspicace a lui Miller, reprezentând astfel ceea ce se înțelege prin „documentar suprarealist".

În august 1944, Miller a însoțit Divizia 83 de Infanterie (poreclită „Thunderbolt") a Armatei a 3-a a Statelor Unite, în timp ce germanii au predat cetatea de la St Malo. Pe 15 august, de la un post de observare a mortarului din cadrul unui hotel abandonat, Miller a luat una dintre ei

1 Cornelia Brink, „Icoane seculare: Privirea fotografiilor din lagărele naziste", Istorie și memorie, 12.1, 2000, 138.

2 Vicky Goldberg, Puterea fotografiei: cum fotografiile ne-au schimbat viețile (New York: Abbeville Press, 1993), 135.

cele mai dramatice fotografii ale perioadei de război. Căderea Cetății, Bombardamentul Aerian (fig. 6.1) surprinde fortăreața St Malo mocnind sub un fum care se înclină la doar șapte sute de metri distanță și încadrată cu grijă de o fereastră de balcon în ceea ce a fost odată suita pentru luna de miere a hotelului.3 În eseul ei foto „ St Malo”, publicată în ediția din octombrie 1944 a British Vogue, Miller a exprimat în mod eficient și poetic în cuvinte drama și entuziasmul evenimentului surprinse în fotografia ei. Ea scrie:

Băiatul de la telefon a spus: „Aud avioane”. Am așteptat, apoi i-am auzit umfland aerul ca și cum i-aș fi auzit vibrând peste Anglia într-o astfel de misiune. De data aceasta își aduceau bombele la piatră ghemuită, la șapte sute de metri distanță. Erau la timp – depărtare de bombe – un zgomot bolnăvicios al morții în timp ce s-au îndreptat și au intrat în cetate – lovitură mortală! – pentru o clipă am putut vedea unde și cum – apoi a fost înghițit de fum – eructat, ciuperci și coloane – falnic, alb-negru. Om house se cutremură și lucruri zburau pe fereastră – mai multe bombe care se prăbușeau, tuneau, fulgeră – ca Vezuvius – fumul se rostogoli pe o potecă înclinată. Un al treilea lot! Orașul s-a zguduit de explozie – fusese făcută o breșă mare – și am așteptat următorul atac.4

Folosirea pasionată de către Miller a limbajului descriptiv și a textului fragmentat permite cititorului să vizualizeze momentul aproape la fel de viu cum este surprins în fotografia ei. Un fragment din cartea din 1961 a scriitorului francez Louis-Ferdinand Céline, Rigadoon, un text care explorează ostilitățile celui de-al Doilea Război Mondial și consecințele acestuia, descrie „bombardamentul Hamburgului unde, în mijlocul zgomotului, mirosului și haosului, frenezia abjecției. tunis în frumusețe sinistră...”. Acest citat descrie o scenă care amintește de relatările vii, dar suprareale ale lui Miller despre război, în eseurile ei foto Vogue „Unarmed Warriors” și „St Malo”.5 Celine scrie:

Aceste fiâme verzi și roz dansau în jur... și în jur... și trăgeau spre cer!... acele străzi de verde... roz... și moloz roșu... nu poți nega asta. ..arata mult mai vesel...un camival de fiâmes...decat in starea lor normala...caramizi mohorâte de sourpuss...a fost nevoie de haos pentru a le anima...un cutremur...o conflagrație cu Apocalipsa iese din ea!6

3 Antony Penrose, The Lifes of Lee Miller (New York: Hoit, Rinehart și Winston, 1985), 120.

4 Lee Miller, „St Malo”, British Vogue, octombrie 1944, p. 84.

5 Julia Kristeva, Puterile groazei: un eseu despre abjecție, trad. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 153.

6 Louis-Ferdinand Celine, Rigadoon, trad. Ralph Manheim (New York: Dell, 1974), 179.

Fig. 6-1: Lee Miller, Fall of the Citadel, Aerial Bombardment, St Malo, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, England 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

După cum sa menționat în capitolele anterioare, Fall of the Citadel demonstrează unul dintre motivele care au devenit obișnuite în fotografia lui Miller - utilizarea ei a ușilor și ferestrelor pentru a crea un cadru natural pentru subiectul ei: în această fotografie, orașul pitoresc St Malo. Patricia Allmer descrie experiența continuă a lui Miller cu cadrul de-a lungul fotografiei:

Miller folosește unghiuri și geometrii neobișnuite în fotografia ei cu rom pentru a contesta construcția convențională a perspectivei renascentiste tradiționale și dependența acesteia de cadru ca recipient, margine, limită a imaginii și, pe rând, pentru a sublinia daunele aduse acelor moduri tradiționale de reprezentare prin evenimentele pe care le înregistrează și ideologiile pe care le demonstrează.7

Citatul lui Allmer se aplică și fotografiilor lui Miller ale Blitz-ului de la Londra (așa cum s-a discutat în capitolul trei) și a lagărelor de concentrare (așa cum este demonstrat în capitolul patru). Pe lângă implicațiile psihanalitice ale utilizării ușilor și ferestrelor, așa cum s-a menționat în capitolul trei, ochiul suprarealist al lui Miller și utilizarea creativă a compoziției sunt prezente în mod repetat în încadrarea ei a subiectului, iar încorporarea punctului de vedere „ferestrei” a fost o parte fundamentală a ideologia creativă suprarealistă. După cum a scris André Breton în Surrealism and Painting”.

7 Patricia Allmer, Lee Miller: Photography, Surrealism, and Beyond (Manchester: Manchester University Press, 2016), pp. 190-191.

Îmi este imposibil să-mi imaginez o pretură care să fie luată în afară de o fereastră... prima mea preocupare este atunci să știu la ce arată, cu alte cuvinte, dacă de unde stau, există o „priedere frumoasă”, și nimic nu mă atrage atât de mult decât o priveliște care se întinde în fața mea și nu se vede.

În timp ce subiectul principal - explozia bombei - este încadrat dinamic în centrul fotografiei, jumătatea inferioară a scenei, ascunsă de balustradele elaborate de fier ale balconului hotelului, sporește calitatea suprarealistă a imaginii. Miller încorporase anterior balustrade de fier pentru a crea un efect neobișnuit sau abstract în fotografiile ei anterioare inspirate de suprarealism, făcute la Paris la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930. Prin utilizarea compoziției de către Miller, orașul St Malo apare protejat de balustrade, care acționează ca un văl de metal strâns împotriva forței exploziei. Spre deosebire de forma suprarealistă a balustradelor,

partea superioară a cadrului evidențiază o margine zimțată de pânză, probabil rămășițele a ceea ce a fost cândva o draperie de lux. Acest remuant al unei foste grandori amintește de fotografia Grim Glory a lui Miller Piano de Broadwood (1940) (vezi capitolul trei, fig. 3-2). Este, de asemenea, comparabilă cu una dintre fotografiile ei din Paris, intitulată Hand in Silhouette (1931), care arată o mână cu siluetă (posibil a lui Man Ray) care se întinde spre marginea unei umbrele de soare de sub ceea ce pare a fi feroneria detaliată a copertinei unei cafenele. Cu toate acestea, în ciuda meritului compozițional al fotografiei, Căderea Cetății are o semnificație culturală și istorică mai mare. Deși imaginea ei a fost aprobată inițial pentru publicare în Vogue, cenzorii guvernamentali britanici au retras-o ulterior când s-a descoperit că fumul era napalm – un nou tip de exploziv testat de forțele armate americane.[8] [9] În schimb, fotografia aleasă pentru publicare. pe pagina de deschidere a eseului foto „St Malo” al lui Miller, a arătat norii de fum ai bombardamentelor repetate la nivel înalt asupra cetății de către armata SUA, mai degrabă decât reprezentarea estetică a unei explozii cu o bombă cu napalm, așa cum este surprinsă fără să știe de Miller în imaginea cenzurată. .

În „St Malo”, Miller descrie o altă scenă de război care este alimentată cu o furie personală intensă și repugnanță față de oroarea războiului. Ea scrie:

M-am adăpostit într-o pirogă Kraut, ghemuit sub metereze. Călcâiul mi s-a prăbușit într-o mână moartă detașată... și l-am blestemat pe Germane pentru

8 André Breton, Suprarealism și pictură, trad. Simon Watson Taylor (New York: Harper and Row, 1972), 2.

9 Haworth-Booth, The Art of Lee Miller (Londra: V&A Publications, 2007), 181-182.

distrugere sordidă urâtă pe care o evocaseră în acest oraș odată frumos. M-am întrebat unde sunt prietenii mei... despre care știam înainte de război... câți fuseseră forțați la neloialitate și degradare... câți fuseseră împușcați, înfometați sau ce. Am luat mâna și am aruncat-o peste Stradă și am alergat înapoi pe drumul pe care am venit, învinețindu-mi picioarele și izbindu-mă în grămezile instabile de povești și alunecând în sânge. Doamne, a fost groaznic... .”[10]

Acest citat emoționant nu numai că dezvăluie răspunsul personal direct al lui Miller la distrugerea și mizeria războiului, ci implică și practica suprarealistă a fragmentării cu prezența mâinii tăiate. Cu alte cuvinte, realismul războiului a fost transformat într-o întâlnire clar suprarealistă. Cu toate acestea, poate că abilitatea lui Miller de a ridica mâna și de a o arunca pe stradă (un răspuns abject) arată un sentiment de detașare psihologică de realitatea scenei. Prin urmare, de fapt, Miller pare să privească anumite experiențe de război ca episoade suprareale desprinse de real – la fel ca mâna tăiată, un obiect care amintește de sânul tăiat fotografiat de Miller la Paris în jurul anului

1929 –, revenind la un mod de a gândi că era familiar și confortabil. Prin urmare, această abordare a acționat ca un fel de mecanism de adaptare a ceea ce ea vedea și documenta ulterior. Cu toate acestea, prezența lui Miller la St Malo a fost lăudată în mod corespunzător de un mândru David Scherman, care a fost cu Miller fotografiat siégé pentru revista Life. Într-o scrisoare către Audrey Withers în care cere permisiunea ca Life să publice unele dintre fotografiile lui Miller ale siegului, Scherman scrie: „Lee a fost singurul reporter și singurul fotograf, darămite singura doamnă, care a rămas prin siegé cu ținuta de infanterie care a luat în cele din urmă Portul. Ea a fost expusă la toate armele, mitralieră, mortar și foc de artilerie, precum și propriile noastre bombardamente, mai mult decât orice femeie jurnalistă”11.

Pe lângă curajul incontestabil al lui Miller de a fotografia evenimentul, Fall of the Citadel este important din punct de vedere istoric din mai multe motive: în primul rând, Miller captura fără să vrea una dintre primele utilizări ale napalmului de către forțele armate americane (cu doar câteva luni înainte ca bomba atomică să fie folosită cu efect devastator asupra orașelor japoneze Hiroshima și Nagasaki); în al doilea rând, siege de pe St Malo a dus la capitularea noterionilor colonel german Von Aulock, un eveniment pe care Miller l-a documentat și el; în al treilea rând, Miller și-a folosit fundalul suprarealist pentru a încadra creativ scena războiului; și, în cele din urmă, Miller a fost singura corespondent de război și singura femeie care a acoperit acest eveniment dramatic din prima linie. În general, căderea Cetății

10 Miller, „St Malo”, 86.

11 David Scherman citat în Carolyn Burke, Lee Miller (Londra și New York: Bloomsbury, 2005), 228.

semnifică progresele în tehnologia războiului și noul pericol pe care îl evocă în mod inevitabil războiul modern.

Miller a descoperit că călătoria la St Malo a fost o încălcare a termenului de acreditare, ceea ce a dus la o scurtă perioadă de arest la domiciliu. Ea a continuat apoi cu Scherman la Paris la timp pentru a acoperi eliberarea orașului în august 1944. Eseul foto al lui Miller „Paris Under Snow”, publicat cinci luni mai târziu în ediția din ianuarie 1945 a British Vogue, a inclus poate una dintre imaginile ei cele mai ireale din punct de vedere estetic . al perioadei de război și unul care definește sfârșitul războiului pentru poporul parizian – Turnul Eiffel, o icoană pariziană și Simbol al romantismului, modernității și Parisului însuși, apărând (sau reaparând) ca o apariție printr-un văl de zăpadă. Prezența zăpezii creează o iluzie aproape ca și cum o eșarfă uriașă, albă, de șifon a fost drapată ușor peste oraș. Turnul Eiffel cu voal (1945) (fig. 6-4) este una dintre câteva imagini pe care Miller le-a făcut cu orașul după eliberare, iar în fotografia ei, ea pare să încerce să-și protejeze Parisul iubit sub vălul de zăpadă. Deși fotografia nu este o fotografie de război ca atare, deși

Parisul suferea în continuare de pe urma eliberării sale cu un an înainte, ea ar putea fi comparată cu fotografia anterioară a lui Miller cu bombele explodând pe cetatea de la St Malo. De exemplu, în comparație cu imaginea St Malo, Miller pare să își reafirme rolul de protector prin protejarea Turnului Eiffel sub vălul de zăpadă și, prin urmare, făcându-l invizibil pentru orice alt atac inamic. Grajdurile Palais de Chaillot din dreapta fotografiei și figura întunecată a bărbatului care se protejează de elementele de sub o umbrelă din stânga imaginii, stau ca figuri dominante împotriva albului iernii pariziene. Cu alte cuvinte, Parisul a devenit un fundal artistic, turnul o schiță vagă, iar figurile întunecate ale statuilor și personajele omului cu umbrelă din peisajul suprarealist al lui Miller. Geoff Dyer descrie rolul acestor figuri întunecate, de asemenea văzute în mod repetat în lucrarea fotografică a lui André Kertész, ca „conducând fotograful – și pe noi – prin acele momente în care totul cade pictural la locul lor. Fără el [sau ea], fără acest reprezentant extern al spiritului fotografului, nu ar exista imagini”.12 Miller și-a folosit ochiul suprarealist pentru a surprinde ceea ce Burke descrie drept „transformările cvasi-suprareale ale orașului” într-o imagine care are aceeași eminență picturală a unei capodopere a lui Edward Steichen sau Henri Cartier-Bresson.13 Cu toate acestea, misterul mediului înconjurător

12 Geoff Dyer, The Ongoing Moment (Londra: Abacus, 2006), 152.

13 Burke, 242.

Fig. 6-4: Lee Miller, Turnul Verted Eiffel din Palais de Chaillot, Paris, Franța, 1944. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

rămâne în prezența figurilor neidentificabile la fel de anonime precum figura care săriță din Gare St Lazare de Cartier-Bresson, Paris (1932), sau bărbatul cu pălărie de cilindru de pe trăsura de hackney din The Flatiron (1905) de Steichen. Introducerea Vogue la eseul foto al lui Miller, pe de altă parte, descrie figurile întunecate din fotografie „atât animate, cât și neînsuflețite” ca fiind reprezentate „cu precizia unei picturi chineze”, demonstrând în continuare modul în care Miller și-a putut folosi ochiul artistic pentru a fotografia. o scenă sau subiect – de la o ședință de modă Vogue la o grămadă de rămășițe carbonizate într-un lagăr de concentrare – și transformă-l într-o imagine uimitoare și iconică a documentarului suprarealist.14

Miller este recunoscută de Vogue la începutul eseului său foto „Hitleriana”, publicat în British Vogue în iulie 1945, ca fiind „primul corespondent în Berchtesgaden și fiat-ul lui Hitler din München”.15 Totuși, deși este adevărat că Miller a fost prima femeie corespondent de război și fotograf Vogue care a sosit la reședința lui Berghof și Hitler din München, ea nu a fost prima corespondentă, după ce a călătorit și a fotografiat scenele cu David Scherman. Haworth-Booth descrie fotografiile publicate în „Hitleriana” ca continuând „tema

banalității răului” care pare „foarte mult o părere a unei femei asupra subiectului”.16 După un sfat de la

14 Lee Miller, „Paris Under Show”, British Vogue, ianuarie 1945, p. 80.

15 Lee Miller, „Hitleriana”, British Vogue, iulie 1945, 37

16 Haworth-Booth, Arta lui Lee Miller, 197.

fostul reporter Life Richard Pollard17 care era staționat la Biroul de presă din Nürnberg, Miller și Scherman, însoțiți de doi militari, s-au deplasat spre Salzburg și apoi spre Berchtesgaden, unde unități ale Diviziei a 3-a a Armatei a 7-a SUA plănuiau un asalt asupra Cuibul Vulturului, a lui Hitler. retragere pe deal. Pollard le-a dat lui Miller și lui Sherman un pont cu câteva zile mai devreme că diviziile Armatei a 7-a SUA se îndreptau spre Dachau pentru a-i elibera pe deținuții dintr-un lagăr de muncă din apropiere. Cu toate acestea, din cauza unor confuzii din partea armatei, Berghof (cunoscut oficial ca Hans Wachenfeld), casa și cartierul general al lui Hitler situat în Obersalzberg, lângă Berchtesgaden, a fost atacat în timpul unui bombardament al RAF din 25 aprilie 1945 și nu Cuibul Vulturului.18 Rămășițele casei fuseseră incendiate de SS în retragere pe 4 mai și încă mocneau când Miller și Scherman au sosit, probabil cu Divizia a 3-a de infanterie a Armatei SUA, mai târziu în aceeași lună. Imaginea folosită în eseul foto, publicată cu legenda inexactă, „Sfârșitul unui mit: Cuibul vulturului ajunge la distrugere”, oferă o reprezentare ciudată a unei scene filmată pe timp de noapte, cu ferestrele casei întinse de către roaring fiâmes. Miller scrie: „Am văzut războiul sfârşindu-se într-un val de fum curgându-se din remuanţii retragerii montane a lui Hitler”.19 Deşi nu a fost publicată la acea vreme, Hitler's House (The Berghof) on Fire (1945) a fost luată dintr-o zonă ceva mai joasă. punct de vedere decât versiunea mai puțin izbitoare aleasă pentru publicația Vogue. În prim plan se află silueta întunecată a unui soldat în rochie de luptă care observă priveliștea dramatică din fața lui (această figură a fost identificată ulterior ca Scherman) (fig. 6-3). Datorită dificultății de a fotografia noaptea și de a obține expunerea corectă fără o facilitate de focalizare automată pe Rolleiflex-ul ei (și aproape sigur fără ajutorul unui trepied), rezultatul este o imagine oarecum suprarealistă făcută mai visuală datorită inevitabilului estompare și dovezi de mișcare a camerei. Ferestrele casei au fost supraexpuse pentru a crea goluri albe mari, ca ochii unui demon răsturnat în cele din urmă. Scena amintește de un pasaj din romanul lui Jean Rhys Good Moming, Midnight (1939) în care personajul Sophie Jansen rătăcește pe străzile tulburătoare și întunecate ale Parisului: „Umblând în noaptea cu casele întunecate deasupra ta, ca niște monștri. ..Încruntându-se și zâmbind și batjocoritor, casele una după alta. Tali cuburi de întuneric, cu două

17 Burke, 258.

18 Geoffrey R. Walden, „From Haus Wachenfeld to the Berghof: Adolf Hitler's Home on the Obersalzberg, 1927-1945, Part 2 - the Berghof, 1936-1952”, Third Reich m Ruins, http://www.thirdreiclirums.com /berghof.hhn.

19 Miller, „Hitleriana”, 37.

Fig. 6-3: Lee Miller, Casa lui Hitler (The Berghof) on Fire, Berchtesgaden, Bavaria, Germania, 1945. © Lee Miller Archives, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

ochii luminați în vârf pentru a batjocori”.20 Figura întunecată, cu siluetă pare simbolică pentru forțele aliate care aveau să sosească în curând la timp pentru a asista la „pyre funerar al celui de-al Treilea Reich”, un eveniment care a însemnat sfârșitul stăpânirii naziste și moartea unui tiran.21 Cu toate acestea, în ciuda distrugerii ascunzătoarei lui Hitler, Miller descrie modul în care casa a reușit să rămână în picioare într-un gest provocator. Ea scrie:

Deși zona fusese blocată, casele zdrobite ca niște coji de ou fierte, iar coasta muntelui era o mizerie de cratere, propria casă a lui Hitler stătea în continuare cu acoperișul ușor înclinat, iar focul pe care soldații SS l-au dat ca un ultim salut a izbit asupra. Windows.22

Prin scrierile ei, Miller a transformat în continuare scena într-un episod suprarealist comparând casele cu „coji de ou fierte tari zdrobite” de pe un versant de munte care seamănă cu un peisaj lunar care era o „mizerie de cratere” – similar poate cu peisajele dezolante din deșertul egiptean pe care Miller le-a avut. fotografiat cu aproximativ un deceniu mai devreme.

Unele dintre imaginile de război ale lui Miller ar putea fi descrise ca reprezentări vizuale moderne ale războiului. O astfel de imagine este portretul intim Lee Miller în Hitler's Bathtub (1945) realizat de Scherman (fig. 6-2). În ultimii ani, această fotografie a devenit una dintre cele mai reproduse imagini documentare

20 Jean Rhys, Good Morning, Midnight (Hannondsworth: Penguin, 1969), 28.

21 Penrose, Războiul lui Lee Miller, 200.

22 Miller, „Hitleriana”, 37.

Cariera de război a lui Miller, devenind o semnătură vizuală a colaborării Miller-Scherman, precum solarizarea a devenit semnul distinctiv al parteneriatului Miller-Man Ray. Colecția de fotografii

făcute în apartamentele lui Hitler și Eva Braun din München la 1 mai 1945 — a doua zi după ce Miller

Fig. 6-2: David E. Scherman, Lee Miller în baia lui Hitler, apartamentul lui Hitler, Prinzregentenplaz, München, Germania, 1945. © Arhivele Lee Miller, Anglia 2017. Toate drepturile rezervate. leemiller.co.uk.

a fotografiat ororile de la Dachau - îl consolidează pe Miller ca un pionier al fotografiei, nu doar un juralist și meșteșugar desăvârșit. De la Dachau, Miller și Scherman călătoriseră câțiva mile spre sud, până la apartamentul lui Hitler din München de la Prinzregentenplatz 27, care, într-una dintre ironiile macabre ale războiului, fusese transformat în postul de comandă al Regimentului 179 al Diviziei 45 Infanterie din SUA.23 Miller și Scherman. au fost primii reporteri de război care au ajuns la apartament la 1 mai (Miller a confirmat că alți reporteri au sosit trei zile mai târziu) și s-au făcut imediat acasă, inclusiv folosind toaleta și cada lui Hitler.24

În portretul lui Scherman, Miller a revenit la fosta ei înfățișare de muză și obiect, devenind unul dintr-o serie de obiecte de artă suprareale prezente în scena. Ca subiect al fotografiei, Miller creează un scenariu de umor noir, batjocorindu-și pe Hitler, lăsându-și uniforma murdară și mototolită pe un scaun de răchită lângă cadă și cizmele ei acoperite cu murdăria de la Dachau pe covorașul lui curat, de culoare deschisă. Prin urmare, Miller nu este numai

23 Miller, „Hitleriana”, p. 38. Tot în Antony Penrose. ed. Războiul lui Lee Miller (Londra: Conde Nast Books, 1992), 191.

24 Penrose, Războiul lui Lee Miller, 189.

folosind umorul pentru a demonstra absurditatea războiului, așa cum făcuse dadaiste în timpul Primului Război Mondial; ea creează imagini entuziasmate de o furie personală. În acest decor pus în scenă în mod deliberat, Miller pare reflexiv, amintindu-și miile de prizonieri care au murit în „băile de duș” din Dachau. Așa cum scrie ea în eseul foto din iunie 1945 „Germania - Războiul câștigat”, „victimele alese, care și-au aruncat hainele, au intrat nevinovați, lăsându-și hainele din închisoare în urma lor pentru a fi scăldate și spălate. Apăsând robinetele pentru baie, s-au sinucis, salvând astfel SS-ului stigmatizarea de a fi criminali”.25

De asemenea, este semnificativă plasarea în scenă a varions objets trouvé (de Miller și Scherman). Situat peste umărul ei drept, în stânga fotografiei, este un portret înrămat al Führer-ului, poziționat în rolul de voyeur, privindu-l pe Miller în timp ce se scaldă. În dreapta scenei se află o mică statuetă clasică a unei zeițe feminine, pozând într-un mod analog pe care Miller însăși a avut-o pentru Man Ray și Jean Cocteau în anii 1930. De asemenea, statueta pare să reproducă statuia feminină căzută din fotografia anterioară a lui Miller, Grim Glory, Revenge on Culture (1940) (vezi capitolul trei, fig. 3-3). Într-

un al doilea portret care a fost ales de Vogue pentru a fi publicat în „Hitleriana”, Miller și-a ridicat cotul pentru a oglindi ipostazele statuii și Hitler, care este fotografiat cu mâna pe șold. În fotografiile lui Scherman, Miller, ca subiect, nu îl batjocorește doar pe Hitler ștergându-și cizmele pe covorașul lui de baie; s-ar putea să se refere și la opinia misogină a suprarealiștilor că femeile erau obiecte care trebuiau văzute și controlate de bărbați. Pericolul acestui tip de dezechilibru social a fost dezvăluit în militarismul condus de ură al Germaniei naziste. După cum scrie Carol Zemel, în această fotografie atent pusă în scenă, „corpul gol al lui Miller... așezat acolo unde corpul gol al lui Hitler [o dată] stătea evocă propriile combinații tulburătoare de voyeurism și dezgust al privitorului”.26 Melody Davis adaugă: „Cine s-ar scălda lângă el. celulele pielii... unde picioarele și organele genitale lui s-au atins cândva?... Dușurile lui Dachau devin baia lui Hitler, iar corpul lui Miller era conducta, locul întâlnirii”.27 Prin urmare, fotografia conține un element de ironie și paradox care nu numai dezvăluie ura lui Miller față de Hitler și distrugerea în masă pe care a provocat-o în timpul războiului

25 Miller citat în Penrose. Războiul lui Lee Miller, 182.

26 Carol Zemel, „Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs” m Shelley Homstem și Florence Jacobowitz, eds. Imagine și amintire: Reprezentare și Holocaust. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 2003), 215.

27 Melody D. Davis, „Lee Miller: Bathing with the Enemy”, History of Photography 21, nr. 4 (Iarna 1997), 314-318.

dar compară și nebunia unui individ cu filosofia creativă a unei mișcări artistice căreia i-a fost asociat Miller.

Totuși, în calitate de corespondent de război, Miller devine atât un martor furios al consecințelor dezastruoase ale fascismului lui Hitler, cât și un fotograf a cărui artă inspirată de suprarealism oferă o repost eficientă celor care ar putea încerca să ignore sau să își ceară scuze pentru oamenii și atitudinile care au distrus atât de mulți. vieți. Această furie este prezentă în forma buclei furtunului de duș din spatele capului lui Miller, care pare să semene cu un laț, amintind astfel rope folosit de gardianul SS agățat Miller, fotografiat cu o zi mai devreme la Dachau. Poate că aranjamentul dușului/lațului lui Miller este menit să sugereze una dintre formele de execuție în lagărele de concentrare, sau poate că este modul lui Miller de a dori un sfârșit prematur pentru Führer și liderii săi naziști. Într-un mesaj de serviciu trimis lui Audrey Withers la scurt timp după sosirea ei la München, Miller scrie:

[Hitler] nu a fost niciodată în viață pentru mine până astăzi. A fost un monstru-mașină rău în toți acești ani, până când am vizitat locurile făcute celebre, am vorbit cu oamenii care îl cunoșteau, am săpat în bârfele din spate și am mâncat și siepi în casa lui. El a devenit mai

puțin fabuloni și, prin urmare, mai îngrozitor, împreună cu puținele dovezi ale unor obiceiuri umane alinoși; ca o maimuță care te stinghereşte și te umilește cu gestarele sale, oglindindu-te m caricatură.21'

Referirea lui Miller la Hitler ca fiind „un monstru-mașină rău" sugerează astfel că, odată ce „zeul mașinii" – așa cum s-a referit cândva Roland Penrose la război și la utilizarea lui a tehnologiei în legătură cu opera lui Man Ray29 – a fost umanizat, acesta devine inevitabil slăbit și ulterior distructibil. În aceste fotografii, Miller a reușit să slăbească imaginea lui Hitler prin oglindirea ipostazei efeminate în portretul său formal pe cadă și, ulterior, transformând „monstrul-mașină" într-un subiect pentru umorul noir al lui Miller.

Concluzie

Există fotografii mimeroane ale lui Lee Miller care par să iasă din opera ei fotografică, cum ar fi imaginile ei de război pentru Vogue, care au transformat publicația într-o revistă de modă cu conștiință, fotografiile Grim Glory cu umorul lor negru subiacent și * *

28 Miller citat în Penrose, Lee Miller's War, 188. Mesajul original este disponibil la Arhivele Lee Miller.

29 Roland Penrose, Man Ray (Londra: Tirâmes și Hudson, 1975), 18.

portrete îngrozitoare și intime ale victimelor de la Dachau și Buchenwald. Pe măsură ce popularitatea lui Miller a crescut în ultimele decenii, iar fotografiile ei fiind expuse în mod regulat în galerii și muzee din întreaga lume, unele dintre imaginile ei au devenit inevitabil recunoscute ca reprezentări individuale ale operei sale, precum și pentru importanța lor ca „modem memoriais" al al doilea razboi mondial. În acest sens, imagini precum Turnul Eiffel cu voal și Lee Miller în baia lui Hitler au devenit din ce în ce mai sinonime cu fotografia de război a lui Miller, colaborarea ei cu David Scherman, experiența ei ca fotograf suprarealist și rolul ei de una dintre cele două fotoreportiste de sex feminin care au experimentat. războiul din prima linie (cealaltă fiind Margaret Bourke-White). Prin fotografiile ei din cel de-al Doilea Război Mondial, Miller reușește să surprindă ceea ce Walker Evans a descris cândva drept esența momentului, „„șansă rapidă, dezordine, mirare"", acel aspect obscur al unui loc sau al unei persoane care ar putea în mod neașteptat și viu. recali its moment in history".30 Fotografiile de război ale lui Miller combină o interpretare perspicace a evenimentelor și ostilităților războiului juxtapunând reportajul de război și o viziune artistică. Rezultatul este o colecție de fotografii care oferă dovezi documentare, dar sunt reprezentări artistice ale războiului. Spre deosebire de alte femei fotografi americane, cum ar fi Dorothea Lange, care se considera doar fotograf documentar și niciodată artist (chiar dacă fotografiile ei erau adesea incluse în expoziții de artă și reviste de fotografie de artă, cum ar fi Aperture31), fotografiile lui Miller cu Dachau și

Buchenwald sunt portrete emoționante, provocatoare și simpatice ale războiului care demonstrează că Miller era înaintea timpului ei ca artist și documentar. Fotografiile lui Miller cu privire la eliberarea lagărelor de concentrare sunt importante nu numai pentru că oferă o relatare îngrozitoare de primă mână a scenei, ci și pentru că aceste portrete îngrozitoare au fost surprinse de o femeie fotograf care și-a folosit fotografia pentru a oferi un răspuns personal la Holocaust. și la război în general. Deși Miller nu a fost o feministă radicală în mod conștient – pare a fi mai mult o feministă naturală – reprezentările ei despre femeile în război încurajează ideea că femeile au fost cumva eliberate de război, poate prin adoptarea unui masculin temporar, sau asexuat, fatada, sau prin de-stratificarea straturilor lor feminine.

În comparație cu fotografiile de război făcute de contemporanii ei, precum Margaret Bourke-White, imaginile lui Miller par mult mai intime.

30 Belinda Rathbone, Walker Evans: A Biography (Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 61.

31 Karin Becker Olmi, Dorothea Lange and the Documentary Tradition (Baton Rouge și Londra: Louisiana State University Press, 1980), 194.

și alcătuit cu grijă. Miller pare să-și fi luat timp captând scene similare pentru a perfecționa compoziția și fornii, precum și pentru a încorpora o viziune suprarealistă în întreaga ei lucrare. Adăugarea unui element artistic sau creativ la fotografia ei - cum ar fi includerea ei de umor, spirit și joc de cuvinte în imaginile ei cu London Blitz în Grim Glory - adaugă substanță și scop, precum și oferă dovezi documentare istorice ale războiului. Katharina Menzel-Ahr crede că, pentru că Miller a fost o perfecționistă în camera întunecată, nevoia de a-și dedica timp peste munca sa a devenit evidentă în fotografia de război, chiar și atunci când fotografia lagărele de concentrare. În timp ce contemporanii ei aveau tendința de a face „fotografii” și de a părăsi rapid scena, Miller a fost adesea primul fotograf care a sosit și a rămas și a observat priveliștile, sunetele și mirosurile care aveau să rămână inevitabil cu ea de-a lungul vieții. Acele priveliști, ororile și realitățile – și suprarealitățile – ale războiului au fost surprinse ca forme de dovezi nu numai pentru cititorii revistei Vogue, ci și pentru a reprezenta memoria modernă pentru generațiile viitoare. Este poate ironic atunci că fotografiile lui Miller, care au rămas aparent „pierdute” în podul Fermei Farley atât de mulți ani, sunt acum ca amintiri fundamentale ale rolurilor vitale jucate de femei în război, natura distructivă, dar suprarealistă a daunelor Blitz. , și atrocitatea lagărelor de concentrare. Poate că valoarea viitoare a fotografiilor lui Miller este unul dintre motivele pentru care ea a ales să-și abandoneze (sau să încredințeze) cariera fotografică mansardei. S-ar putea, așadar, ca Miller să fi ales în mod deliberat să nu-și distrugă fotografiile, ci să le păstreze ca un fel de capsulă a timpului pe care să le redescopere generațiile viitoare. După cum i-a spus Miller Onei Munson într-un interviu din 1946, „Sper că nimeni nu va uita subiectul acestor fotografii, pentru că eu nu o voi uita”.32

32 Lee Miller, interviu de Ono Munson, The Ona Munson Radio Show, 1946. Lee Miller Archives.

Bibliografie

Abzug, Robert H. Inside the Vicions Heart: Americans and the Liberation of the Nazi Concentration Camps. New York: Oxford University Press,

1987.

Adams, Tim. „Semințele de modă și taberele morții nu se amestecă. Ei?” The Guardian, 14 ianuarie 2001.

Ades, Dawn. Dada și suprarealismul. Londra: Thames and Hudson, 1974. —. Dada and Surrealism Review ed: O schiță a Dada și a suprarealismului.

Londra: Arts Council of Great Britain, 1978.

Ades, Dawn și Simon Baker. Suprarealismul sub acoperire: Georges Bataille și Documente. Londra și Cambridge, MA: Hayward Gallery Publishing și The MIT Press, 2006.

Aitken, lan, ed. Mișcarea filmului documentar: o antologie. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

Alexandrian, Sarane. Arta suprarealistă. Londra: Thames and Hudson, 1995.

Allmer, Patricia. Lee Miller: Fotografie, suprarealism și dincolo. Manchester: Manchester University Press, 2016.

Anderson, Janice. Anii de război: viața în Marea Britanie între 1939 și 1945. Londra: Futura, 2007.

Anderson, Lindsay, „Only Connect: some aspects on the work of Humphrey Jennings”, Sight and Sound, vol. 4 iunie 1952.

Andrews, Julian. Războiul Londrei: desenele lui Henry Moore. Londra: Lund Humphries, 2002.

Aragon, Louis. Țăran din Paris. Tradus de Simon Watson Taylor. Boston: Exact Change, 1994.

Anden, WH Audenul englezesc: poezii, eseuri și scrieri dramatice. Londra: Faber și Faber, 2001.

Baer, Ulrich. Dovezi spectrale: Fotografia traumei. Cambridge, MA și Londra, Marea Britanie: The MIT Press, 2005.

Baldwin, Neil. Man Ray: artist american. New York: Da Capo Press,

1988.

Ball, Hugo. Flight Oul of Time: A Dada Diary de Hugo Ball. Editat de John Elderfield. Tradus de Ann Raimes. Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1996.

Barr, Alfred. Artă fantastică, Dada, Suprarealism. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1937.

Barson, Tanya. Făcând istorie: artă și documentar din 1929 până în prezent. Liverpool: Tate Publishing, 2006.

Batchen, Geoffrey, Mick Gidley, Nancy K. Miller și Jay Presser, eds. Fotografierea atrocității: Fotografia în criză. Londra: Reaktion Books, 2012.

Bate, David. Fotografie și suprarealism: sexualitate, colonialism și disidență socială. Londra și New York: IB Tauris, 2004.

Baudelaire, Charles. Florile răului (Les Fleurs du Mal). Tradus de James McGowan. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Baudot, Francois. Moda și suprarealism. New York: Assordine, 2002.

Beatón, Cecil. Anii dintre: Jurnalele 1939-44. Londra: Weidenfeld și Nicolson, 1965.

Beeching, Wilfred A. Secolul mașinii de scris. Boumemouth, Dorset, Anglia: Editura British Typewriter Muséum, 1974.

Berger, John. Despre Vedere. New York: Vintage International, 1991.

—. Eseuri și articole selectate: aspectul lucrurilor. Middlesex, Anglia: Penguin Books, 1972.

—. Modalități de a vedea. Londra: Penguin Books, 1972.

Bigland, Eileen. Povestea WRNS Londra: Nicholson Watson, 1946.

Bigsby, CWE Dada și Suprarealismul. Londra: Methuen, 1972.

Boot, Chris. Mari fotografi ai celui de-al Doilea Război Mondial. Avenal, NJ: Crescent Books, 1993.

Bourke-White, Margaret. Portretul meu. Londra: Collins, 1964.

Breton, André. Antologie de umor negru (Anthologie de l'humour noir). Tradus de Mark Polizzotti. Londra: Telegram Books, 2009.

—. MadLove (L'Amour Fou). Tradus de Mary Ann Caws. Lincoln și Londra: University of Nebraska Press, 1988.

—. Manifestele suprarealismului. Tradus de HR Lane și R. Seaver. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.

—. Nadja. Tradus de Richard Howard. Londra: Penguin Books, 1999. —. Suprarealism și pictură. Tradus de Simon Watson Taylor. New York: Harper and Row, 1972.

Breward, Christopher și Caroline Evans, eds. Moda si modernitate. New York și Oxford: Berg, 2005.

Brewis, Kathy. „Legenda lentilei”. The Sunday Times Magazine, 16 ianuarie 2005.

Brink, Comelia, Icoanele „Acculai”: Privind fotografiile din lagărele naziste”, Istorie și memorie, 12.1, 2000.

Site-ul web Broadwood and Sons, http://www.broadwood.co.uk/history.html (accesat 31 mai 2017).

Burke, Carolyn. Lee Miller. Londra și New York: Bloomsbury, 2005. Butler, Judith. Probleme de gen. Londra: Routledge, 1999.

—. Anularea genului. Londra: Routledge, 2004.

Calder, Angus. Mitul Blitz-ului. Londra: Pimlico, 1991.

—. Războiul popular: Marea Britanie, 1939-45. Londra: Pimlico, 1992.

Callaban, Sean, ed. Fotografiile lui Margaret Bourke-White. Boston: New York Graphie Society, 1972.

Calvocoressi, Richard. Lee Miller: Portrete dintr-o viață. Londra: Thames and Hudson, 2002.

Calvocoressi, Richard și David Hare, Lee Miller Portraits. Londra: National Portrait Gallery, 2005.

Camfield, William A. Max Ernst: Dada și zorii suprarealismului. München: Prestei, 1993.

Cardinal, Roger și Robert Stuart Short. Suprarealism: Revelație permanentă. Londra: Studio Vista, 1970.

Carter, Emestine, ed. Grim Glory: Imagini cu Marea Britanie sub foc. Londra: Lund Humphries, 1941.

—. Cu Tongue in Chic. Londra: Michael Joseph, 1974.

Cartier-Bresson, Henri, André Breton: Roi Soleil. Paris: Fata Morgana, 1995.

—. „Numărul de colecționari: Henri Cartier-Bresson”, American Photo, septembrie/octombrie 1997.

—. Henri Cartier-Bresson: Aperture Masters of Photography. New York: Aperture, 1997.

Caws, Mary Ann, Rudolph E. Kuenzli și Gwen Raaberg, eds. Suprarealismul și femeile. Londra: MIT Press, 1991.

Celine, Louis-Ferdinand. Rigadoon. Tradus de Ralph Manheim. New York: Dell, 1974.

Chadwick, Whitney. Femeile artiste și mișcarea suprarealistă. Londra: Thames and Hudson, 1985.

Chance, Lan și Antony Penrose. Lee Miller la Farley Farm. East Sussex: Penrose Film Productions, 2008.

Clarke, Graham. Fotograful. Oxford și New York: Oxford University Press, 1997.

Cola, Van Deren. Pictorul și fotografia: de la Delacroix la Warhol. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1964.

Conekin, Becky E. Lee Miller în modă. Londra: Thames and Hudson, 2013.

Crompton, Sarah. „Portretul unei străluciri pline”. The Telegraph, 12 mai 2001.

Dachy, Marc. Mișcarea Dada 1915-1923. New York: Rizzoli, 1990.

Davies, Lucy. „Martin Munkácsi: părintele fotografiei de modă”. The Telegraph, 3 iulie 2011.

Davis, Hugh. Crearea lui James Agee. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 2008).

Davis, Melody D. „Lee Miller: Bathing with the Enemy”, History of Photography 21, nr. 4 (iarna 1997).

De l'Ecotais, Emmanuelle și Alain Sayag. Man Ray. Corte Madera, CA: Gingko Press, 1998.

Delany, Paul. Bill Brandt: O viață. Londra: Jonathan Cape-Pimlico, 2004.

Derrick, Robin și Robin Muir, eds. Oameni la Vogue: Un secol de portrete. Londra: Little, Brown, 2003.

Di Giovanni, Janine. „Ce trebuie să facă o fată când o bătălie aterizează în poala ei?” The New York Times, 21 octombrie 2007.

Dimbleby, Jonathan. Richard Dimbleby: O biografie. Londra: Hodder și Stoughton, 1975.

Donnelly, Mark. Marea Britanie în al Doilea Război Mondial. Londra și New York: Routledge, 1999.

Duane, OB Descoperirea artei: Picasso. Londra: Brockhampton Press, 1996.

Dyer, Geoff. Momentul în curs. Londra: Abacus, 2006.

Edwards, Steve. Fotografie: O foarte scurtă introducere. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Fonvielle, Lloyd. Walker Evans: Aperture Masters of Photography Nurnber Ten. New York: Aperture, 1993.

Foster, Hai. Frumusețe compulsivă. Cambridge, MA și Londra, Anglia: The MIT Press, 2000.

—, ed. Cultura postmodem. Londra: Pluto Press, 1985.

Fralin, Francis și Jane Livingston. Imaginea de neșters: Fotografii de război, 1846 până în prezent!. Washington: Galeria de Artă Corcoran, 1985.

Gale, Matthew. Dada și suprarealismul. Londra: Phaidon, 1997.

Gallagher, Jean. Războaiele mondiale prin privirea feminină. Carbondale și Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1998.

Goldberg, Vicky. Puterea fotografiei: cum fotografiile ne-au schimbat viața. New York: Abbeville Press, 1993.

Grozav, Michael. Model: Afacerea urâtă a femeilor frumoase. New York: Perennial, 2003.

Gruber, Fritz L. Man Ray. Berlin: Taco, 1989.

Hamilton, George Heard. Arta secolelor al XIX-lea și al XX-lea: pictură, sculptură, arhitectură. New York: Harry N. Abrams, 1973.

Iepurele, David. „Adevăratul suprarealist”. The Guardian, 26 octombrie 2002.

Harrison, Martin. Apariții: Fotografie de modă din 1945. Londra: Jonathan Cape, 1991.

Haworth-Booth, Mark. Arta lui Lee Miller. Londra: V&A Publications, 2007.

Heiting, Manfred, ed. Man Ray 1890-1976. Köln: Taschen, 2001.

Heron, Liz și Val Williams, eds. Iluminări: Femeile scriind pe fotografie din anii 1850 până în prezent. Londra și New York: IB Tauris, 1996.

Hewison, Robert. Under Siégé: Literary Life in London 1939-45. Londra, Melbourne, New York: Quartet Books, 1979.

Hirsch, Marianne. Cadre de familie: fotografie, narațiune și postmemorie. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

—. Generația postmemoriei: scriere și cultură vizuală după Holocaust. New York și Chichester, West Sussex, 2012.

Holbom, Mark, ed. Don McCullin. Londra: Jonathan Cape, 2003.

Hollander, Anne. „Insouciance”. The London Review of Books, 28.14, 20 iulie 2006.

Hopkins, David. Dada și suprarealismul: o foarte scurtă introducere. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Hopkinson, Tom. Blitzul: Fotografia lui George Rodger. Londra: Penguin Books, 1990.

Homstein, Shelley și Florence Jacobowitz, eds. Imagine și amintire: Reprezentare și Holocaust. Bloomington și Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Hubert, Renée Riese. Oglinzi de mărire: femei, suprarealism și parteneriat. Lincoln, NE și Londra: University of Nebraska Press, 1994.

Jackson, Kevin. „Divina domnișoară Miller”. The Independent, 31 mai 2001.

—. „Frumoșii și blestemații”. The Sundav Times, 20 noiembrie 2005.

Janus, Man Ray: The Photographie Image. Traducere de Murtha Baca. Woodbury, NY: Seria educațională a lui Barron, 1980.

Jones, Amelia. Modernism irațional: o istorie neurasthénie a New York-ului Dada. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

Jones, Jonathan. „Zeița suprarealistă”. The Guardian, 11 septembrie 2007.

Juri, Louise. „Povestea lui Lee Miller despre Boemia, celebrată în noua expoziție de fotografie V&A”. London Evening Standard, 13 septembrie 2007.

Kienholz, Lyn. Lee Miller: O expoziție de fotografii, 1929-1964. California International Arts, 1991.

Kelsey, Robin și Blake Stimson, eds. Sensul fotografiei. Williamstown, MA: Institutul de Artă Sterling și Francine Clark, 2008.

Kittler, Friedrich A. Gramofon, Film, Mașină de scris. Tradus de Geoffrey Winthrop-Young și Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

Kracauer, Siegfried. Teoria filmului: Redemption of Physical Reality. Oxford: Oxford University Press, 1960.

Krauss, Rosalind și Jane Livingston. L'Amour Fou: Fotografie și suprarealism. New York și Londra: Abbeville Press, 1985.

Kristeva, Julia. Puterile groazei: un eseu despre abjecție. Traducere de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Lambron, Marc. Lee Miller. Paris: Circe, 2001.

Lester, Toni, ed. Neconformitatea de gen, rasa și sexualitatea: diagramarea conexiunilor. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2002.

Levine, Philippa și Susan R. Grayzel., eds. Gen, muncă, război și imperiu: eseuri despre Marea Britanie modernă. Hampshire și New York: Paigrave MacMillan, 2009.

Lin, Jui-Ch'i. „Bcholding the Feminine Sublime: Lee Miller’s War Photography”, Signs, Vol. 40, No. 2 (Iarna 2015).

Livingston, Jane. Lee Miller, fotograf. Londra: Thames & Hudson, 1989.

Loesser, Arthur. Bărbați, femei și piane: o istorie socială. New York, Simon și Schuster, 1954.

Lusty, Natalya. Suprarealism, Feminism, Psihanaliza. Aldershot, Marea Britanie și Burlington, VT: Ashgate, 2007.

Maazaoui, Abbes, ed. Artele memoriei și poetica amintirii. Newcastle upon Tyne, Marea Britanie: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

MacKay, Marina, ed. The Cambridge Companion to the Literature of World War IL Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Martin, Richard. Moda și suprarealism. New York: Thames & Hudson, 1989.

Matheson, Neil, Sursele suprarealismului. Londra: Lund Humphries, 2006.

Matthews, JH Surrealist Poetry in France (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1969.

McCabe, Eamonn. Realizarea de mari fotografii: abordări și tehnici ale maeștrilor. Newton Abbott, Devon: David și Charles, 2005.

—. „De ce trebuie să arătăm morții”. The Guardian, 19 noiembrie 2001.

McCloskey, Barbara. George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crises, 1918 to 1936. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Meltzer, Milton. Dorothea Lange: Viața unui fotograf. New York: Farrar Straus Giroux, 1978.

Menzel-Ahr, Katharina. Lee Miller: Kriegskorrespondentin fur Vogue : Fotografíen ans Deutschland 1945. Marburg: Jonas-Verlag Kunst & Literatur GmbH, 2005.

Miller, Lee. "Crede". Vogue, iunie 1945.

—. „Germanii sunt așa”. Vogue, iunie 1945.

—. „Hitleriana”. Vogue, iulie 1945.

—. „Am lucrat cu Man Ray”, Lilliput, octombrie 1941.

—. „Eliberarea Parisului”. Vogue, octombrie 1944.

—. „Podurile Loarei”. Vogue, noiembrie 1944.

—. „Moda Parisului”. Vogue, noiembrie 1944.

—. „Paris sub zăpadă”. Vogue, ianuarie 1945.

—. „Sf. Malo”. Vogue, octombrie 1944.

—. „Prin campania din Alsacia”. Vogue, aprilie 1945.

—. „Războinici neînarmați”. Vogue, septembrie 1944.

—. „Cum stau lucrurile la Paris”. Vogue, noiembrie 1944.

—. „Ceea ce văd în cinema”. Vogue, 1956.

—. Wrens în Caméra. Londra: Hollis și Carter, 1945.

Mundy, Jennifer, ed. Suprarealism: Dorința nelegată. Londra: Tate Publishing, 2001.

Murrow, Edward R. „Broadcast from Buchenwald”, 15 aprilie 1945, The Jewish Virtual Library,

http ://www.jewishvirtuallibrary.org/j source/Holocaust/murrow.html (accesat la 17 octombrie 2009).

Naim, Andrew, ed. Oriunde aș fi: Yael Bartana, Emily Jacir, Lee Miller. Oxford: Modern Art Oxford, 2004.

Naumann, Francis M. Making Chief Dada invadează New York-ul. New York: Harry N. Abrams, 1996.

Newhall, Nancy. Ansei Adams: O biografie. Vol. L Lumina Elocventă. San Francisco: Sierra Club, 1964.

Nochlin, Linda. Femei, artă și putere și alte eseuri. Londra: Thames and Hudson, 1989.

Oh, Karin Becker. Dorothea Lange și tradiția documentarului. Baton Rouge și Londra: Louisiana State University Press, 1980.

Orvell, Miles. Fotografia americană. Oxford și New York: Oxford University Press, 2003.

Packer, William. Henry Moore: O biografie ilustrată. New York: Grave Press, 1985.

Partridge, Elizabeth, ed. Dorothea Lange: O viață vizuală. Washington și Londra: Smithsonian Institution Press, 1994.

Penrose, Antony. Casa suprarealistilor. Londra: Francés Lincoln, 2001.

—. Legendarul Lee Miller: Fotograf 1907-1977. Chiddingly, East Sussex, Anglia: The Lee Miller Archives, 1998.

—. Viețile lui Lee Miller. New York: Holt, Rinehart și Winston, 1985.

—. Roland Penrose și Lee Miller: suprarealistul și fotograful. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2001.

—. Roland Penrose: Suprealistul prietenos. Munchen, Londra, New York: Prestei, 2001.

—, ed. Războiul lui Lee Miller. Londra: Conde Nast Books, 1992.

Penrose, Roland. Man Ray. Londra: Thames and Hudson, 1975.

—. Cartea vechi: 1900-1981. New York: Rizzoli, 1981.

—. Minunea și groaza capului uman: o antologie. Londra: Lund Humphries, 1953.

Pope-Hennessy, James și Cecil Beatón. Istoria sub foc. Mayfair, Londra: BT Batsford Ltd., 1941.

Rathbone, Beiinda. Walker Evans: o biografie. Boston și New York: Houghton Mifflin Company, 1995.

Ray, omule. Man Ray 1890-1976. Antwerpen: Ronny Van de Velde, 1994.

—. Auto portret. Boston: Little, Brown, 1988.

Citește, Herbert. Suprarealism. Londra: Faber și Faber, 1971.

Remy, Michel. Suprarealismul în Marea Britanie. Aldershot, Marea Britanie și Brookfield VA: Ashgate, 1999.

Reverdy, Paul. „Nord-Sud”, Revista de literatură, nr.13, martie 1918.

Richter, Hans. Dada: Artă și Anti-artă. Londra și New York: Thames and Hudson, 1966.

Rhys, Jean. GoodMoming, miezul nopții. Harmondsworth: Pinguin, 1969.

Roberts, Hilary. Lee Miller: Războiul unei femei. Londra: Thames and Hudson, 2015.

Sanouillet, Michel, Dada la Paris. Tradus de Sharmila Ganguly. Cambridge MA: MIT Press, 2009.

Sawelson-Gorst, Naomi, ed. Femeile în Dada: eseuri despre sex, gen și identitate. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

Sawin, Martica. Suprarealismul în exil și începutul școlii din New York. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Schaeffner, Claude. Futurism și dadaism. Londra: Heron Books, 1969.

Schneede, Uwe M. George Grosz: Artistul în societatea sa. Tradus de Robert Kimber și Rita Kimber. Woodbury, NY: Barron, 1985.

Searle, Sharon. Femeile din Sussex: celebre, infame, necântate. Tunbridge Wells, Kent: JAKBooks, 1995.

Sheridan, Dorothy, ed. Femeile din timpul războiului: o antologie de observație în masă a scrierii femeilor 1937-1945. Londra: Phoenix Press, 2000.

Shinkle, Eugenie. '■'Portrete dintr-o viață: Lee Miller”. The Royal Photographie Society Journal, 145. 2 martie 2005.

Scurt, Robert. Dada și suprarealismul. Londra: Laurence King, 1997.

Silverman, Max. Memoria palimpsestică: Holocaustul și colonialismul în ficțiunea și filmul francez și francofon. New York și Oxford: Berghahn Books, 2013.

Slusher, Katherine. Lee Miller și Roland Penrose: Amintirile verzi ale dorinței. Munchen, Berlin, Londra, New York: Prestei, 2007.

Smith, Ali. „Privirea momentului”. The Guardian, 8 septembrie 2007.

Solomon-Godeau, Abigail. Fotografia la doc: Eseuri despre istorie, instituții și practici ale fotografiei. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1994.

Sontag, Susan. Despre fotografie. Londra: Penguin, 1979.

—. Referitor la Durerea altora. Londra: Penguin, 2004.

Squiers, Carol, ed. The Criticai Image: Eseuri de fotografie contemporană. Londra: Lawrence și Wishart, 1990.

Stansky, Peter și William Abrahams. Arderea Londrei: Viață, Moarte și Artă în Al Doilea Război Mondial. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.

Stem, Fred. „Picasso and the War Years”, Artnet, 1999, http://www.artnet.com/Magazine/feahires/stem/stem2-25-99.asp (accesat la 13 aprilie 2007).

Stevens, Mark. „War Stories”, The New York Magazine, 22 februarie 1999.

Stevenson, Sara, Isabella Rossellini, Christiane Amanpour și Sheena McDonald. Femeile Fotografii Magnum: Magna Brava. Munchen, Londra și New York: Prestei, 1999.

Strickland, Stéphanie. „Dali Clocks: Time Dimension of Hypermedia”, Electronic Book Review, 2001, http://www.elechonicbookreview.com/thread/webarts/hypertext (accesat la 15 ianuarie 2004).

Struk, Janina. Fotografierea Holocaustului: Interpretări ale dovezilor. New York: IB Tauris, 2004.

Tagg, John. Povara reprezentării: Eseuri despre fotografii și istorii. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Tassi, Roberto. Sutherland: Desenele din timpul războiului. Londra: Sotheby Parke Bemet, 1980.

Taylor, John. Body Horror: Fotojurnalism, Catastrofa și Război. Manchester: Manchester University Press, 1998.

—. Un vis al Angliei: peisaj, fotografie și imaginația turiștilor. Manchester și New York: Manchester University Press, 1994.

Thomas, Lesley și Chris Howard Bailey. WRNS cu ușile închise: Serviciul Naval Regal al Femeilor în al Doilea Război Mondial. Stroud, Gloucestershire: Sutton Publishing, 2000.

Townsend, Dabney. O introducere în estetică. Malden, MA și Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Trachtenberg, Alan. Eseuri clasice despre fotografie. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.

Trevelyan, Julian. Zilele Indigo: Arta și Memoriile lui Julian Trevelyan. Aldershot: Scolar Press, 1996.

Wajcman, Judy. Feminismul se confruntă cu tehnologia!. Cambridge: Polity Press, 1991.

—. TehnoFeminism. Cambridge: Polity Press, 2004.

Waldberg, Patrick. Suprarealism. Köln: Thames and Hudson, 1997.

Walden, Geoffrey R. „■'From Hans Wachenfeld to the Berghof: Adolf Hitler's Home on the Obersalzberg, 1927-1945, Part 2 - the Berghof, 1936-1952”, ThirdReich in Ruins, http://www.thirdreichruins.com /berghof.htm

(accesat la 1 octombrie 2009).

Walden, Jennifer, ed. Artă și distrugere. Newcastle upon Tyne, Marea Britanie: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Walker, lan. Orașul plin de vise: suprarealism și fotografie documentară în Parisul interior. Manchester și New York: Manchester University Press, 2002.

—. Atât de exotic, atât de făcut în casă: suprarealism, englezitate și fotografie documentară. Manchester și New York: University of Manchester Press, 2007.

Ware, Katherine și Peter Barberie. Visând în alb și negru: Fotografie la Galeria Julien Levy. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art / Yale University Press, 2006.

Warner, Eric și Graham Hough, eds. Ciudație și frumusețe: o antologie de critică estetică 1840-1910. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Watts, Harriett. Șansă: o perspectivă asupra lui Dada. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980.

Webber, Jonathan și Connie Wilsack, eds. Auschwitz: O istorie în fotografii. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Wells, Liz, ed. Fotografie: A Criticai Introduction. Londra și New York: Routledge, 2003.

—, ed. Cititorul de fotografie. Londra și New York: Routledge, 2003.

Wenders, Wim. Imagini de la suprafața Pământului. München: Schirmer, 2003.

Williams, Val și Susan Brighi. Cum suntem: fotografiem Marea Britanie - Din anii 1840 până în prezent!. Londra: Tate Publishing, 2007.

Iarnă, Jay. Locuri de memorie, Locuri de Mouming: Marele Război în istoria culturală europeană. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Withers, Audrey. Durata de viață: o autobiografie. Londra: Peter Owen: 1994.

Wolff, Janet. Estetica si sociologul art. Londra, Boston și Sydney: George Allen și Unwin, 1983.

Wood, Ghislaine. Corpul suprarealist. Londra: V&A Publications, 2007.

—. Lucruri suprarealiste: suprarealism și design. Londra: V&A Publications, 2007.

Woolf, Virginia. O cameră proprie / Trei Guinee. Editat de Morag Shiach. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Zelizer, Barbie. Amintiți-vă să uitați: Memoria Holocaustului prin ochiul camerei. Chicago și Londra: The University of Chicago Press, 1998.

Index

117, 128, 139, 148-149
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/